البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 334 - مايو 1998

■ الشريف الرضي
د. نسيمة الغيث

■ المعري في سقط الزند
د. أحمد علي محمد

■ أبو ريشة بين البرناسية والصوفية
د. أحمد زياد محبك

■ أدونيس.. الشعر والتصوف
عبد الرحيم حزل

الشعر والقصة
مها بكر - مالك بوذيبة
عبد الحليم يوسف



البيان

العدد 334 ـ مايو 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

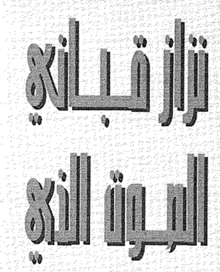
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(334) MAY 1998

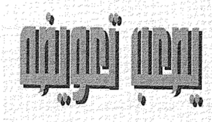


Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

كلمة البيان





• د. خليفة الوقيان

في الأوقات المجاورة لغياب الأعلام، من مبدعين، وعلماء، ومن هم في حكمهم تتفجر المشاعر، وتتدفق العواطف بعبارات الإطراء والتمجيد للراحلين، وتتوارى السلبيات والمآخذ، أخذاً بقاعدة «اذكروا محاسن موتاكم»، وهذا المسلك يتفق مع طبيعة النفسية العربية، وموروثها الثقافي، الذي يجعل للموت رهبة، وللميت قدسية مؤقتة. وبعد انقضاء فترات الصدمة تنقلب الأمور، ويبدأ البحث عن المثالب.

لماذا ننتظر غياب الأعلام لنعيد اكتشافهم، وتكون أحكامنا بحقهم مشوبة بالانفعال العاطفي، الذي لا يلبث أن يتبدد، أو ينقلب إلى الضد.

قبل فترة وجيزة غادرنا الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري فامتلأت الصحائف بالمراثي التي تعدد مناقبه، وتتفنن في بيان عبقريته الشعرية، ولكن لم تمض فترة وجيزة حتى انقلبت الحال، فظهرت الكتابات التي تحط من قدره، وتتتبع سقطاته الإنسانية، وليس الشعرية، مع أن الذي يعنينا في المبدعين هو إبداعهم.

والآن، ونحن نودع الشاعر الكبير نزار قباني يحق لنا أن نتساءل: هل وضع النقاد - والحداثيون بخاصة - «نزار» في موقعه الطبيعي؟ وهل كشفوا لنا عن حقيقة الدور التجديدي الذي بدأه قبل نحو نصف قرن، وهل تم تقويم تجربته في ضوء واقع الشعر آنذاك.

لعل ذلك لم يحدث بالصورة المرجوه، ولعل السبب يعود إلى أن التجربة النزارية لم تحشد حولها شلل المريدين والأنصار، كما حدث لبعض التجارب الأخرى.

لم يكن «نزار» - فيما أحسب - معنياً بمصانعة الإيديولوجيات السياسية والمذاهب النقدية التي تسود الساحتين السياسية والثقافية في كل حقبة، بقدر احتفاله بكسب رضا الجماهير، من خلال دغدغة عواطفها، والتنفيس عن المكبوتات المختلفة لديها باللغة التي تفهمها.

ولأن أسلوب نزار في التعرض للهم السياسي العربي كان أسلوباً تنفيسيا - إذا صح التعبير - لذلك فقد استطاع أن يكون مقبولا لدى كل الأنظمة، وأن يدخل كل العواصم، الأمر الذي مكنه من توسيع قاعدته الجماهيرية.

قد نختلف مع نزار الإنسان في بعض مواقفه، وقد نتفق معه في مواقف أخرى، ولكن «نزار» الشاعر يبقى علماً مميزاً في مسيرة الشعر العربي الحديث، وقد تحققت على يديه منجزات هامة، جديرة بالرصد والدرس، وسوف تفقد الجماهير العربية بغيابه صوتاً يصعب تعويضه أمام تفشي ظاهرة التغريب.

العدد

■ الدراسات: 5

● الشريف الرضي ... د. نسيمة الغيث 6

● تأثر المعري في سقط الزند شعر المتنبي ... د. أحمد علي محمد 23

● أبو علي القالي ومشكلة الرواية الشفوية ... ترجمة : د. محمد فؤاد نعناع 36

● عمر أبو ريشة بين البرناسية والصوفية ... د. أحمد زياد محبك 48

■ الشعر: 58

● ما الذي قالت النخلة الشاعرة ... مالك بوذيبة 59

● كقصب ينهشه الندم ... مها بكر 61

■ القصة: 63

● بكاء في المطبخ ... عبدالحليم يوسف 64

● وداع ... «هاينرش بول» ترجمة أنعام البطاط 70

■ شخصيات وملامح: 73

● أدونيس.. الشعر والتصوف ... ترجمة وتقديم: عبدالرحيم حزل 74

● «سفر التكوين» سيرة غلاب الفكرية ... د. عبدالعالي بوطيب 79

● الفنان والناقد التشكيلي نبيه قطاية ... طاهر البني 86

■ قراءات: 94

● مدائح أمين صالح ... رشيد يحياوي 95

● أحمد إبراهيم الفقيه في ثلاثيته الروائية ... عبدالإله الرحيل 102

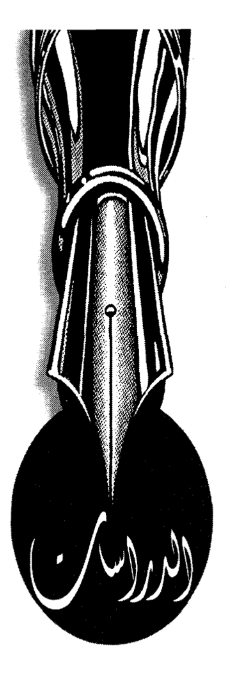
● تجليات المكان.. قراءة في ديوان حسين درويش ... محمد الحمامصي 113

● تحليل النص الشعري ... محمود أحمد العشيري 119

■ عواصم ثقافية: 123

● المغرب ... صدوق نور الدين 124

● دمشق ... علي الكردي 126



■ الشريف الرضي	د. نسيمة الغيث
■ تأثر المعري في سقط الزند	د. أحمد علي محمد
■ أبو علي القالي ومشكلة الرواية الشفوية	ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع
■ عمر أبو ريشة بين البرناسية والصوفية	د. أحمد زياد محبك

الشريف الرضي

د. نسيمة الغيث

١ ـ ملامح شخصية

«الشريف الرضي» لقب غلب على اسم أحد أعلام القرن الرابع الهجري، المعدودين في الشعر والشرف، والتأليف العلمي كذلك، كنيته أبو الحسن، واسمه: محمد بن الحسين بن موسى، سليل الأئمة من آل أبي طالب، فجده موسى بن جعفر (الكاظم) حفيد الحسين بن علي رضي الله عنهما، وله في عصره مكانة الشريف، والشاعر، والعالم، والسياسي أو زعيم الطائفة الحريص على مصالحها، المتطلع إلى تحقيق طموحها، وقد استطاع الشريف الرضي أن يعطي كل هذه الجوانب ما تستحق من جهد، دون أن يتعارض جانب من نشاطه مع جانب آخر، فكان بهذا جديرا بالتقدير في زمانه، وهو لايزال يحظى بهذا التقدير في الدراسات الحديثة التي عرضت لشخصه ولشعره.

يقول عنه «الثعالبي النيسابوري» يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر «وهو معاصر للرضي، إذ توفي الرضي عام 406هـ، وتوفي الثعالبي عام 429هـ، مما يدل على أنه شاهد، وسمع بنفسه، وراقب أثر هذه الشخصية في الحياة، يقول عن الشريف الرضي:

«مولده ببغداد سنة تسع وخمسين

وثلاثمائة، وابتدأ يقول الشعر بعد أن جاوز العشر سنين بقليل وهو اليوم أبدع أبناء الزمان. وأنجب سادة العراق، يتحلى مع محتده الشريف، ومفخره المنيف، بأدب ظاهر، وفضل باهر، وحظ من جميع المحاسن وافر، هو أشعر الطالبيين، من مضى منهم ومن غبر، على كثرة شعرائهم المفلقين.. ولو قلت إنه أشعر قريش لم أبعد عن الصدق».

هذه شهادة مؤرخ أدبي معاصر له، وهي شهادة صادقة، تؤكدها أخباره وتصرفاته التي تدل على حنكته، واتزان أحكامه وتصرفاته، كما يؤكدها ديوانه الذي جمع بين رصانة العبارة، وطرافة الصورة، وصدق الشعور وتنوع الأغراض، وتؤكدها أخيرا مؤلفاته العلمية حول القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، كما سنرى.

وهناك أربعة مؤشرات ترويها المصادر التي اهتمت بشخصيته وسيرته تدل على أهم خصائص تلك الشخصية المتميزة:

1 ـ فقد ذكر «ابن خلكان» في كتابه «وفيات الأعيان» نقلا عن أبي الفتح بن جني، النحوي الناقد المشهور، أحد أساتذة الشريف الرضي وأصدقائه، أن «الرضي» جيء به إلى ابن السيرافي النحوي ليدرس له النحو، وكان الرضي طفلا لم يبلغ عمره عشر سنين، «وقعد معه يوما في حلقته، فذاكره شيئا من الإعراب على عادة التعليم، فقال له: إذا قلنا: رأيت عمرو، فما علامة النصب في عمرو؟ فقال له الرضي: بغض علي: فعجب السيرافي والحاضرون من حدة خاطره».

لقد أراد السيرافي ـ على عادة النحويين ـ التمثيل بزيد وعمرو، ولكن الرضي وجه المعنى إلى عمرو بن العاص الذي حارب عليّا، فقد أراد السيرافي بالنصب الذي هو علامة الإعراب، وأراد الرضي النصب الذي هو بغض عليّ، ولهذا أشار إلى عمرو بن العاص.

وتكشف هذه اللمحة عن معرفة الطفل باختلاف المذهب، وأفكاره الأساسية وتاريخه، كما تدل السرعة التي أجاب بها على حدة خاطره، وهذه الصفة ستكون ملازمة له.

2 ـ ويأتي المؤشر الثاني من نشاطه الشعري المبكر، فقد أشارت المصادر إلى أنه قال الشعر وهو حول العاشرة من عمره، وأنه قاله حين استجد دافع انفعالي أثار عاطفته وحرك موهبته، وهو اعتقال عضد الدولة البويهي لوالده، وسجنه بفارس عام 369هـ وقد استمر هذا الاعتقال ثلاثة أعوام حتى مات عضد الدولة، وتولى ابنه شرف الدولة فأطلق هذا الوالد من السجن. في هذه الحادثة كتب الرضي قصيدته الأولى، أو التي تقدمها المصادر والمراجع على أنها تجربته المبكرة جدا في الشعر. ومهما يكن مستوى هذه القصيدة، فهناك إجماع على نبوغه في صناعة الشعر، حتى قالوا إنه وهو في الخامسة عشرة من عمره كان قصر الخلافة يتغنى بمدحته للخليفة الطائع لله، التي مطلعها:

أغارُ على ثَراكَ من الرِيّاحِ
وأسألُ عن غَديرِكَ والمَراحِ

وقد أدى هذا النبوغ المبكر إلى انتشار اسمه والعناية بشعره في آفاق الدولة الإسلامية، حتى قال صاحب «يتيمة الدهر» إن الصاحب بن عباد (الوزير والأديب واسع الشهرة في زمانه والذي نقد المتنبي نقدا لاذعا) أرسل هذا الوزير من بلاد فارس حيث مستقره

وسلطانه، إلى بغداد عام 385هـ من ينسخ له ديوان الرضي، ذلك الشاعر الذي لم يكن عمره يتجاوز السادسة والعشرين. إن هذه الموهبة المبكرة تقدم الدليل على طموح الشخصية، وأنها «جاهزة» لأداء مهمات متعددة.

3ـ ويأتي المؤشر الثالث من جهة تكوينه الخلقي، فقد كان صارما في معاملة نفسه، وترويض سلوكه، كما كان شديدا في إلزام آل بيته من الطالبيين ـ وقد كان نقيبا لهم مسؤولا عن شؤونهم ـ جادة الحق والعفة وكل ما يحفظ عليهم كرامة لقبهم الشريف، وهذا الالتزام متحقق في أغراض شعره، فعلى الرغم من إعجاب الشريف الرضي بشعر ابن الحجاج، أشد شعراء عصره هجاء بذيئا صريحا، وأنه اختار بعض هذا الشعر وكتب عنه، فإن ديوانه خلا من الهجاء إلا القليل الساخر الذي لا يخدش الذوق ولا يمس الأعراض، كأن يهجو قوما بالبخل والذلة، وأنه من المحال أن تكون ضيفا عليهم، لأنهم لا يطبخون، ولهذا ستجد طاهيهم دائما نظيف الثياب:

مَــواقِـدُ نيـرانِهمْ قـرَّةٌ
وَسِـرْبالُ طَاهيـهمُ أبْيَضُ
إذا حُـرِّكُوا للمَسَاعي أبَوْا
وإنْ أُنْزِلُوا دارَ ضَيْمٍ رَضُوا

ويشير المستشرق آدم ميتز، في كتابه: «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري» إلى الجانب الخلقي في الرضي فيقول: «وإذا كان غيره من الشعراء قد استباحوا لأنفسهم في الذم كل قبيح، فإننا لا نجد للشريف الرضي في باب الهجاء أقوى من ذمه لمغن بارد قبيح الوجه، وهو:

تَغْفَى بِمَنْظَرِهِ العُيونُ إذا بَدَا
وتَقَيءُ عندَ غِنائهِ الأَسْمَاعُ
xxx
أشهى إلَيْنا مِنْ غنائكَ مَسْمَعاً
زَجَلُ الضَّراغِمِ بَيْنَهُنَّ قِرَاعُ

إن هذا التصوّن الذي أخذ به نفسه قد فرضه على الطالبيين والمريدين جميعا، ومعروف عنه أنه لم يقبل عطية أو هبة من أحد، وإنما كان يخطب ودّ الخلفاء والملوك والوزراء الذين مدحهم بقصائده، لا لكي يحصل على المال أو الهدايا ـ على عادة شعراء المديح ـ وإنما لكي يكون قريبا من هؤلاء الكبار، محفوظ المكانة، مصون الكرامة، فإذا طمح إلى المجد، أو تمنى تحقيق هدف وجد فيه العون فيما يطمح إليه. وفي هذا المعنى يقول:

وَما قَوْليَ الأَشْعَارَ إلاَّ ذَرِيعَةً
إلى أمل قَدْ آنَ قَوْدُ جَنيبِهِ
وإنِّي إذا مَا بَلَّغَ اللّهُ مُنْيَتي،
ضَمِنْتُ لهُ هَجْرَ القَرِيضِ وَحُوبِهِ

وهذا الموقف النبيل المترفع هو الذي رفع مكانته في الدولة، وبوّأه أعلى المناصب وهو في العشرين من عمره، ففي عام 380هـ ولاه الخليفة الطائع نقابة الطالبيين، والنظر في أمور المساجد ببغداد، كما ناب عن والده في إمارة الحج والنظر في المظالم، فهو صادق حين يقول عن نفسه:

أُريدُ الكَرامَةَ لا المَكْرُمَات،
وَنَيْلَ العُلاَ لا العَطَايا الجِسامَا

ويقول للخليفة الطائع الذي استجاب لرغبته في الكرامة وإعلاء المنزلة، فقربه وبوأه أشرف المناصب:

مَـدَحْتُ أمـيـرَ المؤمـنينَ وإنَّهُ
لأشْرَفُ مَـأمُولٍ وَأعْلَى مُؤَمَّمِ
فَأوْسَعَنِي قَبْلَ العَطَاء كَرَامَةً
وَلاَ مَرْحَباً بِالمَالِ إنْ لَمْ أكَرَّمِ

ومما يذكر من تشدده الأخلاقي ما حكاه الوزير فخر الملك، وهو وزير بهاء الدولة البويهي، أنه علم أن الشريف الرضي ولد له غلام، فأرسل إليه ألف دينار هدية، وقال في رسالة مع النقود: هذه للقابلة، ولكن الرضي رد المبلغ شاكرا ومعه رسالة قال فيها: «إنناأهل بيت لا يطلع على أحوالنا قابلة غريبة، وإنما عجائزنا يتولين هذا الأمر من نسائنا، ولسن ممن يأخذن أجرة، ولا يقبلن صلة «فأعاد الوزير المال إليه، وطلب أن يوزع في طلبة العلم الذين يحضرون عند الرضي، وهنا - تجنبا للحرج - طلب الرضي من تلاميذه أن يأخذوا من المال على قدر حاجتهم، فلم يتقدم غير واحد، اقتطع قطعة من دينار، ليقضي دينا استدانه لشراء دهن للسراج!!

والأخبار ذات الدلالة الأخلاقية والسلوكية كثيرة جدا، وكلها تؤكد على هذا الشعور بالكرامة والطهارة. ومطالبة جميع العلويين باتباع هذا، ويشير «آدم ميتز» - في كتابة السابق (ج ١، ص 405) - إلى حادثة طريفة تدل على إفراطه في معاقبة الجاني من طائفته، فقد شكت امرأة علوية إليه زوجها، وأنه يقامر بما يتحصل له من حرفته، وأن له أطفالا، وأنه فقير محتاج، وشهد لها من حضر بالصدق فيما ذكرت، فاستحضر الرجل، وأمر به فبُطح، وأمر بضربه، واستمر بالضرب والمرأة تنتظر أن يكفّ، ولكنه بلغ المائة ضربة، فصاحت المرأة: وا يُتم أولادي!! كيف تكون صورتنا لو مات؟! فقال لها الشريف: ظننت أنك تشكينه إلى المعلم؟!

4- ويروى خبر المؤشر الرابع وكأنه «رمز» للنشأة، والرسالة، التي يتصدى الشريف الرضي لحملها. وقد عرفنا أن الرضي ولد عام 359هـ، وأن والده قبض عليه وسجن بالقلعة في فارس، حين كان الرضي في العاشرة من عمره (عام 369هـ) وقد أخرج من الحبس بعد ثلاثة أعوام، ولكنه ظل محدد الإقامة في فارس لم يسمح له بالعودة إلى بغداد حتى عام 376هـ وهذا يعني أن الأب غاب عن رعاية ولده سبع سنين، هي زمن الفتوة والتوجيه والتنشئة، التي تولتها أمه، وقد قامت بهذا الدور بكفاءة، وربته كما ربت أخاه المرتضى، ونظمت لهما سبل التعليم، ومما يروى في هذا أن الشيخ المفيد أبا عبدالله محمد بن النعمان الفقيه الإمام رأى في منامه كأن فاطمة الزهراء دخلت عليه وهو في مسجده بالكرخ، ومعها ولداها الحسن والحسين (رضي الله عنهما) صغيرين، فسلمتهما إليه، وقالت له: علمهما الفقه، فانتبه الشيخ متعجبا من رؤياه، ولكن لم يمض وقت طويل حتى جاء صباح تلك الليلة، فإذا بفاطمة بنت الناصر، ومن حولها جواريها، قد دخلت إليه المسجد، وبين يديها ولداها محمد الرضي، وعلى المرتضى وهما صغيران، فقام الشيخ إليهما مسلما، فقالت له: أيها الشيخ، هذان ولداي قد أحضرتهما لتعلمهما الفقه!! فبكى الشيخ المفيد وقص عليها رؤياه، وتولى تعليمهما الفقه.

ونحن لا نتعرض لمثل هذه الأمور الغيبية (الرمزية) بالمناقشة أو التثبت التاريخي، وما يهمنا هو ما تدل عليه من جوانب أكدت الأيام أن هذه الشخصية تتمتع بها عن جدارة، ولم يكن الرضي

هو الأكبر، فالشريف المرتضى (ولد عام 355) أكبر منه، ومع هذا كانت الزعامة من نصيب الرضي، وكان له فضل الشعر والتأليف، فضلا عن رئاسة العلويين، وصلاته بكبراء العصر كما سنرى.

2- الشاعر والعصر

عاش الشريف الرضي كما عرفنا، في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، وتوفي أوائل القرن الخامس، ومن المعروف لدى المؤرخين والمشتغلين بتطور الحضارة الإسلامية أن القرن الرابع هو قمة التقدم الحضاري حيث نضجت البذور التي بذرتها جهود العلماء العرب والمسلمين طوال ثلاثة قرون تم فيها بناء الدولة الإسلامية، وتأسيس ثقافة جديدة، هي مزيج له شخصيته مما استمد المسلمون من عقيدتهم ونظمهم، وما ورثوا من حضارة الفرس والروم والسريان وغيرهم ممن دخلت بلادهم في حوزة الإسلام، أو قام المسلمون بترجمة آثارهم ومنجزاتهم الحضارية، ومع هذا فإن الازدهار الحضاري يضعنا أمام مفارقة مؤلمة، إذ كان هو نفسه عصر تمزق سياسي، وحروب أهلية، وتمرد ودويلات وقلق، هو نزيف مستمر في جسم الدولة الإسلامية، وفي تطلع المسلمين إلى التوحد والتقدم.

لقد شهد هذا العصر من كبار الشعراء والعلماء: المتنبي، والرضي، والمعري، وأبا فراس الحمداني، وابن العميد، والصاحب بن عباد، وأبا حيان التوحيدي، وبديع الزمان الهمذاني، والسيرافي، وابن جني، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وابن فارس، وأبا هلال العسكري، والباقلاني، وابن سينا، والثعالبي، والقاضي عبد الجبار، وأبا بكر الخوارزمي، والصابي، والأخيران هما شقيق المرتضى، وواحد من أهم أصدقائه. هؤلاء أهم، أو بعض أعلام القرن الرابع الهجري، فقد كان الشريف الرضي يعيش عصر تفاعل قوي، وصراع متعدد التيارات والاتجاهات. فقد بلغ الشعر وفنون النثر (المقامات والرسائل والقصص) والمحاضرة، وعلوم الرياضيات والفلسفة والطب والمنطق.. وغيرها، ما لم تبلغه من قبل، وما لم تتمكن من تجاوزه من بعد، حيث بدأت الحضارة الإسلامية دور الهبوط والجمود الذي كان مقدمة للتخلف الذي ظلت تعاني منه حتى بدايات العصر الحديث.

هذا من الوجهة الأدبية والعلمية، أما الوجهة السياسية فقد رسم المستشرق «آدم ميتز» في كتابه المشار إليه آنفا: «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري» لوحة مؤلمة لواقع العالم الإسلامي، على الرغم من إضافته عنوانا فرعيا لهذا الكتاب، هو: «عصر النهضة في الإسلام» فمن المؤسف أن عصر النهضة الحضارية هذا هو نفسه عصر التمزق وسيطرة الفوضى وتعدد المحاور وتصارعها، فقد نشأت دول صغيرة منفصل بعضها عن بعض، تعدد الرؤساء وطمع كل في مد نفوذه على حساب جيرانه، فهناك الدولة الحمدانية بين الموصل وديار بكر، وأصبحت مصر والشام واليمن فاطمية، وكذلك الشمال الإفريقي، وانفرد عبدالرحمن الناصر بملك آبائه في الأندلس، وكانت فارس وخراسان وواسط والبصرة بيد السامانيين والبريديين، وكانت البحرين تحت سلطة القرامطة، وسيطر الديلم

على طبرستان وجرجان.. فإذا استوعبنا هذه اللوحة الممزقة (المرقعة) جيدا أدركنا أن الخليفة في بغداد لم يكن له من السلطة ما يتجاوز مدينة بغداد، تقريبا، وإن كان أكثر المتطلعين إلى الاستقلال من الولاة والمتغلبين كانوا حريصين على إعلان ولائهم للخليفة في بغداد، هذا بالطبع فيما عدا الخلافة الفاطمية، والأندلس، والقرامطة، وقد شهد بذلك العصر، لأول مرة تعدد من يصف نفسه بإمارة المؤمنين، فقد أعلن الخليفة الفاطمي أنه أمير المؤمنين، وكذلك فعل الخليفة الناصر (في الأندلس) منافسين لأمير المؤمنين في بغداد. مع هذا الواقع السياسي الممزق فإن آدم ميتز يقر صراحة أن هذا الانقسام وتعدد أمراء المؤمنين لم يؤد إلى ضيق في معنى الإسلام، أو في الوطن الإسلامي بل صارت كل هذه الأقاليم تؤلف مملكة واحدة، سميت مملكة الإسلام، وقامت وحدة إسلامية لا تتقيد بالوحدة السياسية الجديدة، كما كان المسلم يستطيع أن يرتحل في داخل حدود هذه المملكة في ظل دينه وتحت رايته، آمنا على دينه، وحريته، وحياته.

وهنا ننبه إلى نشاط التشيع وسيطرة قائد المذهب على ممالك شاسعة، فقد كان البويهيون المسيطرون على دولة الخلافة عامة من الشيعة، وكانت الخلافة الفاطمية شيعية كذلك، وكذلك كانت دولة بني حمدان بين العراق والشام (ديار بكر، والموصل، وحلب) ولابد أن هذا ترك أثرا قويا في شيعة العراق، وفي الطالبيين خاصة الذين أذعنوا كرها لبني عمومتهم من بني العباس، فإذا كان الشريف الرضي على هذا القدر من الطموح وقوة الشخصية وتعدد المواهب، فليس مستغربا أن يتطلع إلى الخلافة، وأن يعمل على بلوغها في العراق، برغم محاولات استرضاء الخلفاء العباسيين ومديحهم بالكثير من قصائده.

ومن المتوقع أن الشريف الرضي، المنحدر من أصلاب أبناء الإمام علي (كرم الله وجهه) المدرك لثوراتهم الرافضة لانتزاع حقهم في الخلافة، أن يكون شديد الاعتزاز بانتسابه للإمام، وفي بغضه لبني أمية، وفي حذره من بني عمومته من آل العباس.

يقول مفتخرا بانتسابه لعلي بن أبي طالب:

وأبي الذي حَصَدَ الرِّقَابَ بِسَيْفِه
فِي كلِّ يَوْمِ تَصَادُمٍ ونِطَاحِ
رُدَّتْ إلَيْه الشَّمْسُ يُحْدثُ ضَوْؤُها
صُبْحاً عَلَى بُعْدٍ منَ الإصْبَاحِ
سَائِلْ به يَوْمَ الزُّبَيْرِ مُشَمِّراً
يَخْتَالُ بَيْنَ ذَوابِلٍ وصِفَاحِ
وَاسْأَلْ به صِفِّينَ إنَّ زَئِيرَهُ
أَوْدَى بِكَبْشِ أُمَيَّةَ النَّطَّاحِ
واسْأَلْ شَرَاةَ النَّهْرَوَانِ فَإنَّهُمْ
ضُرِبُوا بِمُنْذَلِقِ اليَدَيْنِ وَقَاحِ

ومن إعجابه بجده كرم الله وجهه أنه جمع خطبه، وأقواله في كتاب هو المسمى «نهج البلاغة» كما أنه ذكر كثيرا من أقواله وأشعاره في سياق مؤلفاته البلاغية، التي اهتم فيها بشرح الاستعارات والمجازات في كتابه «مجازات الآثار النبوية» بصفة خاصة.

وكما هو متوقع أيضا فإن الشريف الرضي يبغض بني أمية الذين قضوا على خلافة آخر الراشدين كرم الله وجهه، وأجهزوا على كل من ثار عليهم من أبناء علي، واعتبروا هذا التاريخ الدامي

انتصارا لهم، وبهذا المعنى يقول:

كَـانَتْ مَـآتِمُ بِالعِـرَاقِ تَعُـدُّهَا
أُمَـوِيَّةٌ بِالشَّـامِ مِنْ أَعْـيَـادِهَا
مَا رَاقَبَتْ غَضَبَ النَّبِيِّ وَقَدْ غَدَا
زَرْعُ النَّبِيِّ مَظِنَّةً لِحَـصَـادِهَا
بَاعَتْ بَصَـائِرَ دِينِهَا بِضَـلَالِهَا
وَشَرَتْ مَعَاطِبَ غَيِّهَا بِرَشَادِهَا
جَعَلَتْ رَسُولَ اللهِ مِنْ خُصَمَائِهَا
فَلَبِئْسَ مَا ذَخَرَتْ لِيَوْمِ مَعَادِهَا
نَسْلُ النَّبِيِّ عَلَى صِعَابٍ مَطِيُّهَا
وَدَمُ النَّبِيِّ عَلَى رُؤُوسِ صِعَادِهَا

ومن ثم، فإن اعتقاده أن بني أمية ليسوا أكثر من مغتصبين للخلافة:

إِنَّ الخِـلَافَةَ أَصْـبَحتْ مَـزْوِيَّةً
عَنْ شَعْبِهَا بِبَيَاضِهَا وَسَوَادِهَا
طَمَـسَتْ مَنَابِرَهَا عُلُوجُ أُمَـيَّـةٍ
تَـنْزُو ذِئَـابُهُمُ عَلَى أَعْـوَادِهَا

ونحن نعرف أن البياض شعار العلويين، وأن السواد شعار العباسيين، والشريف الرضي يهاجم بني أمية باسم الفريقين معا، ويصفهم بأنهم علوج، والعلج هو الغليظ الجافي من الرجال. وقد كان الرضي منصفا لعمر بن عبدالعزيز، فذكره بالخير، لأنه لم يتهجم على شخصية علي، ولم يتجاوز العدل والإنصاف، كما كان يعين أهل البيت سرا بالمال، ليخرجهم من ضيق حاجتهم، واضطهاد أسرته لهم: ولذلك قال فيه:

يَا ابنَ عَبدِ العَزِيزِ لَوْ بَكَتِ العَيْـ
ـنُ فَـتـىً مِنْ أُمَـيَّـةَ لَبَكَيْـتُكْ
غَـيْـرَ أَنِّي أَقُـولُ إِنَّكَ قَـدْ طِبْـ
ـتَ وَإِنْ لَمْ يَطِبْ وَلَـمْ يَزكُ بَيْتُكْ
أَنْتَ نَـزَّهْتَنَـا عَنِ السَّبِّ وَالقَـذْ
فِ، فَلَوْ أَمْكَنَ الجَـزَاءُ جَـزَيْتُكْ
وَلَوَ انِّي رَأَيْتُ قَـبْـرَكَ لَاسْتَحْـ
ـيَيْتُ مِنْ أَنْ أُرَى وَمَـا حَيَّيْتُكْ

وإذا كان الولاء المطلق، والحب المطلق من نصيب آبائه وأجداده، وإذا كان البغض المطلق، والعداء المطلق من نصيب بني أمية باستثناء عمر بن عبدالعزيز، فإن موقفه من بني عمومته العباسيين أكثر غموضا واضطرابا وتعقيدا، ففي وقت ينظر إليهم على أنهم الذين ثأروا له من بني أمية وأخذوا حقه من غاصبيه، وفي وقت آخر يتغلب عليه الشعور بأن قرابته لبني العباس لم تمنعهم من اغتصاب حق آبائه في الإمامة، ولم تحل بينهم وبين إراقة دماء هؤلاء الآباء إذا خشي منهم آل العباس على سلطتهم فهؤلاء العباسيون هم الذين:

خَطَمُوا أُنُوفَ الخَـالِعِينَ وَذَلَّلُوا
أُمَمـاً مِنَ الأَعْدَاءِ بَـعْدَ شِمَاسِ
طَلَعُوا عَلَى مَـرْوَانَ يَوْمَ لِقَـائِهِ
مِنْ كُلِّ أَرْوَعَ بِـالْقَنَـا دَعَّـاسِ

ولكنهم أيضا لم تختلف معاملتهم لآل علي كثيرا، كما كان عليهم الأمر قبلهم:

وَيَارُبَّ أَدْنَى مِنْ أُمَيَّـةَ لُحْـمَـةً
رَمَوْنَا عَلَى الشَّنْآنِ رَمْيَ الجَلَامِدِ
طَبَـعْنَا لَهُمْ سَيْـفاً فَكُنَّا لِحَدِّهِ
ضَرَائِبَ عَنْ أَيْمَانِهِمْ وَالسَّوَاعِدِ
أَلَا لَيْسَ فِـعْلُ الأَوَّلِينَ وَإِنْ عَـلَا
عَلَى قُـبْحِ فِـعْلِ الآخَـرِينَ بِزَائِدِ
يُرِيدُونَ أَنْ نَرْضَى وَقَدْ مَنَعُوا الرِّضَا
لِسَيْرِ بَنِي أَعْمَـامِنَا غَيْرِ قَاصِدِ

كَذَبْتُكَ إنْ نَازَعْتَني الحَقَّ ظَالماً
إذَا قُلْتُ يَوْمـاً إنَّني غَـيْرُ وَاجِـدِ

لقد عاش الشريف الرضي في ظل خليفتين من خلفاء بني العباس، أولهما الطائع لله، ثم الخليفة القادر بالله، وقد قربه الأول، وجفاه الآخر، أو كانت العلاقة بينهما في حالة من المدّ والجزر.

لقد تعددت مدائح الشريف الرضي للخليفة الطائع لله، وتهانيه له في المناسبات الدينية، إلى أن استجاب له وقرّبه، وكانت مدائحه من الشعر الرفيع، وها هو ذا يخاطبه فيقول:

أَنْتَ أَلْبَسْتَني العُـلاَ فَـأَطِلْهَـا
أَحْسَنُ اللِّبْسِ مَـا يُجَلِّلُ عَـقْبِي
إِنَّني عَـائِذٌ بِنُعْـمَـاكَ أَنْ أُكْـ
ـثِـرَ قَـوْلِي وَأَنْ أُطَوِّلَ عَـتْـبِي
لاَ تَـدَعْنِي بَيْنَ المَطَامِعِ وَاليَـأْ
سِ وَوِرْدِي مَـا بَيْنَ مُـرٍّ وَعَـذْبِ
وَارْمِ بِي عَنْ يَدَيْكَ إِحْدَى الطَّرِيقَيْـ
ـنِ فَمَا الشِّعْرُ جُلَّ مَالِي وَكَسْبِي

وفي هذا المنحى من المديح يقترب الشريف الرضي من طريقة المتنبي في مدح سيف الدولة. بل إنه كان ينتهز فرصة الأحداث العامة ليوجه خطابه إلى الخليفة الطائع لله، جلبا لمودته، ودفعا لنقمته، إذ كان هذا الخليفة حاد الطبع، تتسم سياسته بالمراوغة والحيلة، فعندما توفي القاضي ابن معروف رثاه الشريف الرضي ثم ختم رثاءه بتعزية الخليفة، وفي تعزيته إجلال خاص، ومديح بالتفرد:

بَقِـيتَ أَمِينَ الله عُـوداً لِمَـفْـزَعٍ
وَمَـرْعَـىً لإِخْـفَـاقٍ وَوِرْداً لِمَطْمَعِ

إذا صَفَحَتْ عَنْكَ اللَّيَالي وَأُعْفِيَتْ
بِحِـفْظِكَ فِـينَا هَانَ كُلُّ مُـضَـيَّعِ

ولكن الشريف الرضي لم يكن دائما على هذا القدر من الخضوع للخليفة القادر بالله، فقد تطلع الرضي إلى أريكة الخلافة، أغراه بهذا سيطرة البويهيين الشيعة على الخلفاء ولعبهم بهم، يعزلون ويقتلون ويولون كما يشاؤون، فداعبته أمنيات انتزاع الحق الذي يؤمن أنه لآبائه، ومن هنا راح يخاطب الخليفة مخاطبة الند، فلا يرى ما يقدمه به على نفسه إلا منصب الخلافة فقط، وقد كان - من قبل - شهد القبض على الطائع لله إذ كان في مجلسه، فقال فيه قصائد متألمة لما لقي من الهوان والذل، كما رثاه عند موته بعد سنوات وقد نسيه الناس، وهذا التعاطف أوغر عليه صدر الخليفة الذي أعقبه في الخلافة، وهو القادر بالله، رغم مدائحه فيه، ولكنها مدائح تكشف عن طموح الشريف لوراثة الخلافة، وهكذا فسّر الخليفة قوله في إحدى مدائحه فيه، فإذا يقول الرضي:

عَطْفـاً أَمِـيـرَ المُؤْمنينَ! فَـإِنَّنَا
فِي دَوْحَـةِ العَلْيَـاءِ لاَ نَتَفَـرَّقُ
مَـا بَيْنَنَا يَوْمَ الفَـخَـارِ تَفَاوُتٌ
أَبَداً، كِلاَنَا فِي المَعَـالِي مُـعْرِقُ
إِلاَّ الخِـلاَفَـةَ مَـيَّـزَتْكَ! فَـإِنَّنِي
أَنَا عَـاطِلٌ مِنْـهَـا، وَأَنْـتَ مُطَوَّقُ

ويقال إن الخليفة حين سمع البيت الأخير علق قائلا: على رغم أنف الشريف! وهذا يدل على أن علاقة الرضي بالخلافة لم تكن دائما موضع تقدير متبادل، ولا يمنع هذا أنه شغل مناصب عالية، وحمل ألقابا سامية، كما

هي عادة العصر، ولكن أكثر هذه الألقاب كانت مما أسبغه عليه آل بويه، وليس آل العباس.

3 ـ فنون شعره:

تعددت اهتمامات الشريف الرضي العلمية، ولكنها لم تستطع منافسة شاعريته في الشهرة، فإذا قيل إنه أشعر الطالبيين، فلهذا مبرره، لأن الشعراء من البيت العلوي أو الطالبي فيهم ندرة، وإذا قيل إنه أشعر قريش، فلهذا بعض ما يسوغه، وإذا كان عمر بن أبي ربيعة، والعرجي من بعده، هما الشاعران الأكثر تمكنا من فن الشعر، في قريش (في العصر الأموي) فإنهما لم يتجاوزا فن الغزل، وإن كانت للعرجي مشاركات في المديح والهجاء، ولكن الغزل المادي المكشوف ظل الغرض الرئيسي في ديوانيهما، وهنا يتقدم الشريف الرضي، إذ تتعدد عنده أغراض الشعر حتى يستوفي كافة فنونه، وترتقي لغته وقدرته التصويرية فتتجاوز الشعراء حتى تضعه في منافسة مع المتنبي عند كثير من النقاد، وسنرى أن هذه المنافسة ألحقت بالمكانة الشعرية للشريف ضررا شديدا، لأن كل من يحسد الشريف وينفس عليه مكانته وثراءه أو شرفه أو طموحه وجد بغيته في إظهار الإعجاب بشعر المتنبي، والإشادة به، ملمحا أو مصرحا بأن شعر الشريف الرضي لا يرقى إلى هذه المنزلة. لقد حدث العكس أحيانا، فتحمس لشعر الشريف بعض من أراد الغض من قيمة المتنبي وشعره، ولكن هذا الحزب كان الأقل عددا وإصرارا على الدفاع عن شعر الشريف، وإن استمر الهجوم على شعر المتنبي.

المهم هنا أن العلوم التي شارك فيها الشريف الرضي بالتأليف لم تفسح له مكانا مرموقا يوازي أو يقارب مكانه في شعر العصر العباسي الثاني، وإلى اليوم. وقد حصر عبدالفتاح الحلو، في كتابه «الشريف الرضي: حياته ودراسة شعره» مؤلفات الرضي ما نجده بين أيدينا منها، وما فقد ووجدت إشارة إليه في مؤلفات أخرى، وقد يكون الثبت الذي قدمه إلينا خير الدين الزركلي في ترجمته للشريف، ضمن كتابه «الأعلام» أقرب إلى التحديد، واعتمادا على واقع الحال، فقد طبع من مؤلفاته:

1 ـ المجازات النبوية.
2 ـ مجاز القرآن (طبع باسم: تلخيص البيان عن مجاز القرآن).
3 ـ مختار شعر الصابي (طبع باسم: رسائل الصابي والشريف الرضي).
4 ـ حقائق التأويل في متشابه التنزيل.
5 ـ خصائص أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

أما الكتب المخطوطة فهي: الحسن من شعر الحسين (وهو الحسين بن الحجاج الشاعر الهجائي الماجن المعاصر للشريف).

وهنا نشير إلى أمرين: إن هذه المؤلفات تمثل شخصية «المثقف» في ذلك العصر، حيث العلوم الإسلامية والعربية هي الدعامة الأساسية، وأن الطابع المذهبي موجود في بعض هذه المؤلفات، كوقوفه عند فضائل الإمام علي (كرم الله وجهه) ولكنه لم يؤلف في القضايا النظرية التي تصب في المذهب الشيعي وأسسه الاعتقادية.

أما ديوان شعره، الذي طبع أكثر من مرة، في أكثر من دولة عربية، فهو الذي نقلب صفحاته معا، لنتعرف على

محتواه، وخصائصه الفنية.

لقد اهتم عبدالفتاح الحلو في كتابه المشار إليه بالديوان. وقف على وصفه الجزء الثاني من كتابه بالكامل (250 صفحة)، فأشار إلى مخطوطاته، وطبعاته، وقرر أن ديوان الرضي طبع كاملا مرتين، في الهند، ثم بيروت، وقد أعيد طبع نسخة بيروت عدة مرات، مع زيادة عناوين للقصائد وضبط لبعض الكلمات، وشرح لبعض المفردات في الهامش. وقد اعتمد على أحدث طبعات بيروت، وهي عن مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، من جزئين مجموعهما 985 صفحة، وهي بدون تاريخ، وقد ذكر في خاتمتها أنها طبعت في 9 ربيع الأول سنة 1310هـ، ومن الواضح أن هذا ليس تاريخ النشر، بل تاريخ أول نشر لهذه النسخة المصورة عنه.

وقد يكون من المهم في هذا المختصر أن نعرف أن عبدالفتاح الحلو اهتم باستقصاء شعر الشريف الرضي في مصادره غير المنشورة في الديوان، كما ناقش القطع والقصائد التي أضيفت إلى شعر الشريف وليست منه (القصائد المنحولة) سواء ما ورد في الديوان أو ما تضمنته الكتب الموسوعية والمجاميع الشعرية.

لقد كتب الشريف الرضي الشعر في كل الأغراض التي ينقسم إليها فن الشعر في التراث العربي، وفي إحصائية قام بها عبدالفتاح الحلو تتدرج أعداد القصائد والأبيات، ويكون تدرجها تنازليا على الترتيب الآتي:

1 - المدح.
2 - الرثاء.
3 - الفخر والشكوى.
4 - النسيب (الغزل).
5 - الصداقة.
6 - الهجاء.
7 - السياسة.
8 - الوصف.

وهذه أهم الأبواب أو الفنون، يتبعها: العتب، والنصائح، والتهديد، والاعتذار، والاستعطاف، وأخيرا: الزهد!! ونعتقد أن هذا التقسيم أو الإحصاء تقريبي، لأننا نعرف أن القصيدة في شعرنا القديم، في حالات كثيرة، كانت تتضمن أكثر من غرض واحد في سياق متصل، وبهذا يكون تصنيف القصيدة، أو محتواها التفصيلي. والمهم أن الديوان قام في مجموعه على 16584 بيتا، واكتشف عبدالفتاح الحلو 607 أبيات كانت مجهولة في أثناء الموسوعات والمخطوطات، وبذلك انتهى الباحث الفاضل إلى أن مجمل شعر الشريف الرضي يبلغ 17191 بيتا (سبعة عشر ومائة وواحد وتسعين بيتا من الشعر) وهو قدر هائل، يدل على غزارة ونشاط لم يتوقف، لشاعر لم تتجاوز حياته (ما بين 359 و406 هـ) سبعة وأربعين عاما، وليس هذا بالعمر الطويل لشاعر له هذه المؤلفات، وهذا المستوى من الشعر، وهذا القدر المتنوع من فنونه وأغراضه، ثم أخيرا: هذا التفاعل الشامل الإيجابي مع كل محاور الحياة في عصره.

وقد يكون من المفيد أن نتوقف عند بعض فنون الشعر، خاصة تلك التي نالت اهتماما كميا ونوعيا عند الشاعر، وفي مقدمتها المدح، وقد عرفنا أن مدحه ليس من ذلك المستوى الاستجدائي الذي يتصاغر فيه الشاعر وينمحي في شخص ممدوحه بقصد إرضائه والإعلاء من شأنه، وإذن فعلينا أن ندرك أن التوسع في المديح ينهض على أساس واقع

اجتماعي، وسياسي، فالشجرة العلوية وارفة عظيمة الامتداد، والعلاقات بالشطر العباسي من الأسرة الهاشمية تحتاج دائما إلى ما ينفي عنها القلق والشعور بالتعارض بين الطموحات، ويبث فيها روح التلاؤم والثقة حتى يحيا آل علي في أمن بعد كثير من عسر المطاردة وضيق السجون والمنافي، كما كان طموح الشريف الرضي إلى صدارة أهله، وإلى التطلع للخلافة داعيا لتقديم المدائح لمن يرغب في أن يكون من مؤازريه وأنصاره حالا ومستقبلا، وهؤلاء أمراء، ووزراء، وولاة، وعلماء، وكتاب، وزعماء عشائر وأصدقاء، ومن وسائل هذا التقارب الذي يتقبله العصر قصائد المديح في المناسبات العامة والخاصة، وقد حدث كثيرا أن يكون الرد على أن هذا الشعر المادح قد أدى إلى النتيجة التي هدف إليها الشريف، وقد نتذكر أنه حصل على مناصب عليا من الخليفة الطائع لله بعد تكرر القصائد المادحة، على أن نسبة كبيرة من هذه المدائح وجهها الشريف إلى أفراد من أسرته: والده وأخيه وبني عمومته. وفي هذه الأبيات يمدح والده بالكرم، ويبتكر صورة جديدة حيث يقول:

تَتَزَاحَمُ الأَضْيَافُ في أَبْيَاتِه
فَرَقاً تَحِنُّ إلى القِرَى وَتَتُوقُ
وَإِذَا رَآهُمْ لَمْ يَقُلْ مُتَمَثِّلاً:
أَبَنِي الزَّمَانِ لِكُلِّ رَحْبٍ ضِيقُ
عَجَباً لِرَبْعِكَ كَيْفَ تُخْصِبُ أَرْضُهُ
وَجَنَابُهُ بِدَمِ السَّوَامِ شَرِيقُ

فهذا الأب الكريم لا يتهرب من قرى أضيافه ولا يتعلل بانتظار الفرج والخروج من أزمة، وتأتي الصورة النادرة في البيت الثالث في صيغة تأخذ شكل التساؤل، فهذا الكريم تسيل دماء الذبائح التي يقدمها لأضيافه حتى تغمر الأرض، ومع هذا تظل أرضه مخصبة قادرة على العطاء المتجدد.

والرثاء هو الوجه الآخر للمديح، كما نعرف، فهدفه - عادة - إظهار الحزن والتفجع، وذكر صفات شخص عزيز رحل عن دنيانا، وبهذا يمكن أن نقول إن دوافع الرثاء عند الشريف الرضي هي دوافع المدح، فرثى الخلفاء والملوك والأمراء والعلماء وأهل بيته.. إلخ، فقد رثى والده وأمه وعمه، ومرثيته في أمه تجمع بين الرقة والشعور بالفجيعة، وقوة الحنين، في دفق موسيقي وسلاسة لغوية بعيدة عن التكلف، وتنبىء عن صدق العاطفة، وهذه المرثية مطلعها:

أَبْكِيكِ لَوْ نَقَعَ الغَلِيلَ بُكَائِي
وَأَقُولُ لَوْ ذَهَبَ المَقَالُ بِدَائِي
وَأَعُوذُ بِالصَّبْرِ الجَمِيلِ تَعَزِّياً
لَوْ كَانَ بِالصَّبْرِ الجَمِيلِ عَزَائِي

إنه يذكر فضل هذه الأم التي نهضت بأعباء تربيته سنوات سجن أبيه ونفيه:

كَيْفَ السُّلُوُّ وَكُلُّ مَوْقِعِ لَحْظَةٍ
أَثَرٌ لِفَضْلِكِ خَالِدٌ بِإِزَائِي

ثم يقول معبرا عن حزنه وضعفه أمام عاطفته:

فَارَقْتُ فِيكِ تَمَاسُكِي وَتَجَمُّلِي
وَنَسِيتُ فِيكِ تَعَزُّزِي وَإِبَائِي
وَصَنَعْتُ مَا ثَلَمَ الوَقَارَ صَنِيعُهُ
مِمَّا عَرَانِي مِنْ جَوَى البُرَحَاءِ

لَوْ كَانَ يُبْلِغُكَ الصَّفِيحُ رَسَائِلي
أَوْ كَانَ يُسْمِعُكَ التُّرَابُ نِدَائِي
لَسَمِعْتَ طُولَ تَأَوُّهِي وَتَفَجُّعِي
وَعَلِمْتَ حُسْنَ رِعَايَتِي وَوَفَائِي
كَانَ ارتِكَاضِي فِي حَشَاكَ مُسَبِّباً
رَكْضَ الغَلِيلِ عَلَيْكَ فِي أَحْشَائِي

وهي قصيدة طويلة (68 بيتا) جيدة، ولكن أشهر مراثي الشريف الرضي هي تلك التي قالها في صديقه أبي إسحق الصابي (واسمه إبراهيم بن هلال الصابي) وكان رئيس ديوان الإنشاء للخليفة الطائع لله، وامتدت علاقته به إلى عهد الخليفة التالي، وهو القادر بالله، والصابي من أشهر أدباء وكتاب القرن الرابع الهجري، وكان - كما يقول عبدالفتاح الحلو - حصيفا ودودا، وبلغ من حب الناس له أنه حين غضب عليه عضد الدولة البويهي، وقرر قتله ارتمى تلامذة الصابي - وهم يومئذ يشغلون مناصب عالية في الدولة - يقبلون الأرض بين يدي عضد الدولة حتى عفا عنه. بين الشريف والصابي صداقة وطيدة، لم ينل منها فارق السن بين الشريف الشاب، والصابي الكهل، ولا اختلاف الدين، فهذا من زعماء الشيعة، وذاك من الصابئة، ولا الاحتماء بالشرف والنسب.. لقد كان الأدب رابطا قويا بينهما، كما كان طموح الشريف إلى مودة كل من له مقام في الدولة مؤثرا في استدامة الصداقة، وقد تبادلا الزيارات، والقصائد، والرسائل، التي جمعت في كتاب، كما ضم الديوان قصائد الشريف إلى صديقه، ولكن رثاءه له يتفوق على جميع ما كتب، بل إن هذه المرثية تعد من عيون شعر الرثاء، ولا نستبعد أن يكون الشريف فيها متأثرا بتأييد الصابي له، وإيمانه بحقه (وحق آل علي) في الخلافة، بل إن في شعر الصابي ما يدل على ثقته بأن الخلافة ستكون عاجلا أو آجلا لهذا الشريف الرضي، إذ يقول له:

أَبَا حَسَنٍ فِي الرِّجَالِ فِرَاسَةٌ
تَعَوَّدْتُ مِنْهَا أَنْ تَقُولَ فَتَصْدُقَا
وَقَدْ خَبَّرَتْنِي عَنْكَ أَنَّكَ مَاجِدٌ
سَتَرْقَى مِنَ العَلْيَاءِ أَبْعَدَ مُرْتَقَى
فَوَفَّيْتُكَ التَّعْظِيمَ قَبْلَ أَوَانِه
وَقُلْتُ أَطَالَ اللهُ لِلسَّيِّدِ البَقَا
وَأَضْمَرْتُ مِنْهُ لَفْظَةً لَمْ أَبُحْ بِهَا
إِلَى أَنْ أَرَى إِطْلَاقَهَا لِيَ مُطْلَقَا
فَإِنْ عِشْتُ أَوْ إِنْ مُتُّ فَاذْكُرْ بِشَارَتِي
وَأَوْجِبْ بِهَا حَقاً عَلَيْكَ مُحَقَّقَا
وَكُنْ لِيَ فِي الأَوْلَادِ وَالأَهْلِ حَافِظاً
إِذَا مَا اطْمَأَنَّ الجَنْبُ فِي مَوْضِعِ البَقَا

فما هذه اللفظة التي أضمرها الصابي ولم يبح بها، وهي الدرجة الأعلى في التعظيم؟ إنها «الخلافة»، ولا شيء غيرها، وكان الصابي يتوقع أنها ستصل إلى الرضي، وأراد أن يكون أول المبشرين بها. فلكل هذه الصداقة، وهذه الثقة الممتدة، وهذا الاستعداد للتأييد كان رثاء الشريف للصابي حارا حزينا (وقد بلغت القصيدة 82 بيتا) وهذه هي الأبيات السبعة الأولى منها:

أَعَلِمْتَ مَنْ حَمَلُوا عَلَى الأَعْوَادِ،
أَرَأَيْتَ كَيْفَ خَبَا ضِيَاءُ النَّادِي
جَبَلٌ هَوَى لَوْ خَرَّ فِي البَحْرِ اغْتَدَى
مِنْ وَقْعِهِ مُتَتَابِعَ الإِزْبَادِ
مَا كُنْتُ أَعْلَمُ قَبْلَ حَطِّكَ فِي الثَّرَى
أَنَّ الثَّرَى يَعْلُو عَلَى الأَطْوَادِ

بُعْداً لِيَوْمكَ في الزَّمَانِ فَإِنَّهُ
أَقْذَى العُيُونَ وَفَتَّ فِي الأَعْضَادِ
لاَ يَنْفَدُ الدَّمْعُ الَّذي يُبْكَى بِهِ،
إنَّ القُلُوبَ لَهُ مِنَ الأَمْدَادِ
كَيْفَ انْمَحَى ذَاكَ الجَنَابُ وَعُطِّلَتْ
تِلْكَ الفِجَاجُ، وَضَلَّ ذاكَ الهَادِي
طَاحَتْ بِتِلْكَ المَكْرُمَاتِ طَوَائِحٌ،
وَعَدَتْ عَلَى ذَاكَ الجَوَادِ عَوَادِي

ولقد لفتت هذه المرثية الحارة الطويلة نظر الناس، وتساءلوا مستغربين: كيف يتفجع شريف علوي من نسل الرسول، صلى الله عليه وسلم، على رجل صابىء؟ وقد رد الشريف في قصيدته ذاتها على هذا التساؤل، ذاكرا أن الفضل والأدب يقوم بين الفضلاء والأدباء مقام القرابة والنسب.

أما الفن الثالث، والأخير الذي نؤثره بشيء من التفصيل فهو فن النسيب، أو الغزل، وللشريف فيه معان وصور جديدة وطريفة، تعينه عليها لغته الرقيقة، ونزعته إلى الرموز التراثية، ويتحقق هذا كله في سياق مشاعر راقية، وانفعالات عفيفة، وأمنيات سامية. وكفاه رقة وعذوبة أنه صاحب الأبيات المشهورة:

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمُ
وَطُلُولُهَا بِيَدِ البِلَى نَهْبُ
فَوَقَفْتُ حَتَّى ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ
نِضْوِي، وَلَجَّ بِعَذْلِيَ الرَّكْبُ
وَتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

وغزل الشريف شريف، ونسيب الرضي رضي، ولم يجر قلمه بعبارة مستهجنة، وأشد ما يحرص عليه في هذا الغزل رموز التراث الروحي، فمع أنه عاش حياته في بغداد، فإن معالم الجزيرة العربية هي التي تحدد ملامح قصيدته الغزلية، وفي الأبيات الثلاثة السابقة نجده حريصا على ذكر الأطلال، متمسكا بالتقليد الشعري الراسخ وهو المرور والوقوف على الأطلال، وليس الزيارة أو الإقامة عندها، حتى وإن أطال الوقوف قليلا، لكنه مضى مع القافلة حين تعرّض للوم رفاقه في الرحلة، ثم يأتي هذا البيت النادر:

وَتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

ليدل على صفاء العاطفة وشدة التعلق بالرمز، والاحتفاظ بالصورة في القلب بديلا عن رؤية دائمة غير ممكنة.. إنه يغادر المكان، ولكن المكان لا يغادره.

في قصيدة واحدة، قصصية السياق، تحكي عن ليلة يسميها «ليلة السفح»، تتأرجح الإشارات والمعاني بين العواطف العذرية، واللذة المادية، وهذه القصيدة من ثمانية وعشرين بيتا، تقص حكاية ليلة مع الحبيبة، يروي تفاصيلها بكثير من النشوة، ويستعيد حلاوتها، ولكنه ما يكاد يتقرب حتى يبتعد، وما يكاد يذكر اللذة حتى يذكر العفة والتقوى:

بِتْنَا ضَجِيعَيْنِ في ثَوْبَيْ هَوىً وتُقَىً
يَلُفُّنَا الشَّوْقُ مِنْ فَرْعٍ إِلى قَدَمِ
×××
وَبَاتَ بَارِقُ ذَاكَ الثَّغْرِ يُوَضِّحُ لِي
مَوَاقِعَ اللَّثْمِ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ

ويبدو أن الشريف الرضي كان يستحضر في ذاكرته قصيدة «عمر بن أبي ربيعة» القصصية أيضا، عن «ليلة ذي

دوران» وقد سرد فيها حكاية مغامرة عاطفية، وقد تكون مغامرة عمر حقيقية أو خيالا شعريا طريفا، ولكن مغامرة الشريف، فيما نرجح، ليست أكثر من محاولة لرياضة القول ومهارة النظم، والقدرة على النفاذ في المعاني الصعبة، على طريقة الرمز الصوفي.

4- نموذج وخصائص فنية:

وأشهر قصائد الشريف الرضي الغزلية تلك القصيدة المعروفة التي تبدأ بعبارة «ياظبية البان» وقد حاكاها شعراء المشرق والمغرب، وعارضها شعراء الأندلس، وهي قصيدة شديدة الرقة، وسنجد فيها هذا الحرص على الرموز التراثية التي تستدعي طبيعة الحياة في الجزيرة العربية. إن «ظبية البان» ذاتها رمز تراثي ينتمي إلى أرض الحجاز، فليس في البيئة البغدادية ظباء أو بان، وقبل أن نوضح هذا الأمر نسجل نص هذه القصيدة:

ياظبية البان

١- ياظَبْيَةَ البَانِ تَرْعَى في خَمَائله
لِيَهنك اليَوْمَ أَنَّ القَلْبَ مَرْعَاكِ

٢- الماءُ عِنْدَك مَبْذُولٌ لشَارِبِه
وَلَيْسَ يُرْوِيكِ إلاَّ مَدْمَعي البَاكِي

٣- هَبَّتْ لَنَا مِنْ رِيَاحِ الغَوْرِ رَائحَةٌ
بَعْدَ الرُّقَادِ عَرَفْنَاهَا بِرَيَّاكِ

٤- ثُمَّ انْثَنَيْنَا.. إذَا مَا هَزَّنَا طَرَبٌ
عَلَى الرِّحَالِ تَعَلَّلْنَا بِذِكْرَاكِ

٥- سَهْمٌ أَصَابَ وَرَامِيه بِذِي سَلَمٍ
مَنْ بِالعِرَاقِ لَقَدْ أَبعدتَ مَرْمَاكِ

٦- وَعْدٌ لعَيْنَيْكِ عِنْدِي مَا وَفَيْت بِه
يَا قُرْبَ مَا كَذَّبَتْ عَيْنَيَّ عَيْنَاكِ!

٧- حَكَتْ لحَاظُك مَا في الرِّيمِ مِنْ مُلَحٍ
يَوْمَ اللِّقَاء فَكَانَ الفَضْلُ لِلْحَاكِي

٨- كَأَنَّ طَرْفَك يَوْمَ الجِزْعِ يُخْبِرُنَا
بِمَا طَوَى عَنْك مِنْ أَسْمَاء قَتْلاَكِ

٩- أَنْتِ النَّعِيمُ لقَلْبِي وَالعَذَابُ لَهُ
فَمَا أَمَرَّكِ في قَلْبِي وَأَحْلاَكِ!

١٠- عِنْدِي رَسَائلُ شَوْقٍ لَسْتُ أَذْكُرُهَا
لَوْلاَ الرَّقِيبُ لَقَدْ بَلَّغْتُهَا فَاكِ!

١١- سَقَى مِني وَلَيَالي الخَيْف مَا شَرِبَتْ
مِنَ الغَمَامِ، وَحَيَّاهَا وَحَيَّاكِ

١٢- إِذْ يَلْتَقِي كُلُّ ذِي دَيْنٍ ومَاطِلَهُ
مِنَّا، وَيَجْتَمِعُ المَشْكُوُّ وَالشَّاكِي

١٣- لما غدا السِّرب يعطو بين أرحُلنا
ما كان فيه غريمَ القلب إلاّكِ

١٤- هَامَتْ بِك العَيْنُ لَمْ تَتْبَعْ سوَاك هَوًى
مَنْ عَلَّمَ البَيْنَ أَنَّ القَلْبَ يَهْوَاك؟!

١٥- حَتَّى دَنَا السِّرْبُ مَا أَحْيَيْت مِنْ كَمَدٍ
قَتْلى هَوَاك وَلاَ فَادَيْت أَسْرَاكِ

١٦- يَاحَبَّذَا نفْحَةٌ مَرَّتْ بِفِيك لَنَا
وَنُطْفَةٌ غُمِسَتْ فِيهَا ثَنَايَاكِ

١٧- وَحَبَّذَا وِقْفَةٌ وَالرَّكْبُ مُغْتَفِلٌ
عَلَى ثَرًى وخَدَتْ فِيه مَطَايَاكِ

١٨- لَوْ كَانَتْ اللِّمَّةُ السَّوْدَاءُ مِنْ عُدَدِي
يَوْمَ الغَمِيمِ لَمَا أَفْلَتِّ أَشْرَاكِي

المفـــــردات:

(١) البان: نوع من الشجر، سبط القوام، فيه مرونة ولين، وتشبه به الحسان في اللين والطول.

(2) الريا: هي الرائحة الطيبة. والغور: اسم مكان.

(3) ذو سلم: اسم مكان بالحجاز أكثر الشعراء من ذكره في نسيبهم. والمسافة

بين ذي سلم وبغداد بعيدة، ولكن الحبيبة أبعدت رمايتها.

(4) الريم: ولد الظبي، وتشبه بعيونه عيون الحسان.

(5) منى: اسم مكان مشهور بالحجاز وهو من أماكن الحج. والخيف: اسم مكان بمنى وفيه مسجد الخيف المعروف في التاريخ الإسلامي.

(6) ماطل الدين: هو الذي يماطل في السداد.

(7) يعطو: يميل إلى الشيء ليتناوله. والأرحل: جمع رحل، وهو ما يوضع على ظهر البعير للركوب.

(8) النطفة: التي غمست فيها الثنايا هي الريق، فهو يصف فمها وريقها بالطيب.

(9) الوخد: ضرب من السير.

إشارات تحليلية:

في هذه الإشارات لا نرمي إلى تقديم دراسة فنية كاملة لهذه القصيدة، وإنما التعريف بالخصائص الفنية لشعر الشريف الرضي، تلك الخصائص التي سنلم بأهمها في هذه الفقرة كما تعكسها اختيارات «الثعالبي»، ولكننا الآن نستخرجها من هذه القصيدة الغزلية، وقد سبقت الإشارة إلى الطابع العام للغزل عند الشريف، ويتأكد هذا الطابع العام بما في هذه القصيدة، فهي تشوق دائم للحبيبة، تلك الحبيبة التي لا يصرح باسمها، بل إنه لا يصفها وصفا خاصا يحددها ويميزها عن بنات جنسها، إنها تتصف بالجمال، وهذا الجمال يطلق على كل الجميلات، فهي ظبية: رشيقة، ضامرة، ولحاظها: عيونها ورموشها مثل الريم، والريم هو الظبي ولكن لونه أبيض وهنا دقة في التصوير لأن كحل العينين وطول الأهداب يظهر في اللون الأبيض (الريم) أكثر مما يظهر في اللون الأصفر (الظبي)، ثم يشير إلى طيب أنفاسها وعذوبة ريقها، فيكون بهذا استكمل الوصف الحسي لجمالها، وكما نرى فإنه ليس وافيا، ولم يقصد أن يكون تفصيليا، لأن التفصيل به عن معنى العفة، ولهذا توسع في الوصف النفسي من ناحيته وليس من ناحيتها، فاهتم بأثرها عليه، وشغفه بها، وتتبعه لها، فهو يذكرها فيبكي، ويعيش على ذكراها، فهي النعيم لقلبه والعذاب.. ويختم هذا الاسترسال بأن يعلن تحسره على أنه لم يعد شابا، لم تعد لمته سوداء، ومن ثم فات زمن الحب (أو الصيد لهذه الظبية النادرة) بالنسبة إليه.

لقد وصف الديوان هذه القصيدة بأنها من «الحجازيات»، وهذا واضح في محتوى القصيدة، فالبان، والغور، وذو سلم، ومنى، والخيف.. أسماء أماكن في الجزيرة، ترددت كثيرا في قصائد الغزل والوصف. وقد استعان الشاعر ببعض الجماليات البديعية يزيد بها زينة قصيدته الرقيقة، والطباق واضح في هذا البيت:

أَنْتِ النَّعيمُ لِقَلْبِي وَالعَذَابُ لَهُ
فَمَا أَمَرَّكَ في قَلْبِي وَأَحْلاكِ

وهذا البيت نفسه يظهر فيه الطابع الشعبي، لغة الحياة اليومية، فكثيرا ما نصف أمرا بأنه نعيم وعذاب، أو مر وحلو، أما الجناس فقد تردد بنسبة أكبر، وإن لم يأت في صورته الكاملة، مثل: ترعى - مرعاك/ لعينك - عيني عيناك/ حياها - حياك/ المشكو - والشاكي/ هوى - يهواك/ وقد كان لهذا الاستخدام أثره في تأكيد الإيقاع، حيث تتكرر الصيغة

الصـــوتيـــة، ولاشك أن ترديد أو تردد الصوت نفسه ينظم التواتر ويؤكد تتابع الإيقاعات الجزئية في تساوق واستمرار.

ولعلنا ـ في ختام هذا التعريف الوجيز بالشريف الرضي وفنون شعره ـ نتذكر ما بدأنا به من الرجوع إلى كتاب «يتيمة الدهر» للثعالبي، وقد أشرنا هناك إلى أن هذا المؤرخ الأديب توفي عـام 429هـ، أي بعد وفاة الشريف بثلاثة وعشرين عاما، وقد تزيد قليلا، فهو أقرب المؤرخين للأدب إلى عصر الشاعر، وهو كذلك أكثر أصحاب الموسوعات القديمة اهتماما بأحداث حياته وذكر قصائده والنص على مناسباتها، فقد كتب عنه في الجزء الثالث من «اليتيمة» أربعا وعشرين صفحة، وفيها تظهر جوانب إعجابه بفن الشاعر، ولهذا يمكن أن نعتبر أن القصائد التي سجلها، أو اختار أبياتا منها تدل على ذوقه، كما تدل على ذوق العصر العباسي الثاني وما يروقه من الشعر. وبقراءة ما أورده الثعالبي من أشعار تبرز ثلاث خصائص يمكن تعميمها على شعر الشريف الرضي، واعتبارها مؤشرات للطابع المرغوب في الشعر في تلك الفترة.

أما هذه الخصائص الثلاث فهي:

أولا: الحرص على المحسنات البديعية، وبصفة خاصة الطباق والجناس. والطباق أكثر انتشارا في شعر الشريف، كما نجد في قوله:

لَوَاعِجُ الشَّوقِ تُخطِيهِمْ وَتُصْمِينِي
وَاللَّوْمُ فِي الحُبِّ يَنْهَاهُمْ وَيُغْرِينِي

×××

وَمَنْظَرٌ كَانَ بِالسَّرَّاءِ يُضْحِكُنِي
يَاقُرْبَ مَا عَادَ بِالضَّرَّاءِ يُبْكِينِي

بل قد يتكون من عدد متصل من الطباقات، كما في قوله:

مَالُوا إِلَيْكَ مَحَبَةً فَتَجَمَّعُوا
وَرَأَوْا عَلَيْكَ مَهَابَةً فَتَفَرَّقُوا

وسبق لنا أن قرأنا قوله للخليفة القادر بالله:

إلاَّ الخِلاَفَةَ مَيَّزَتْكَ! فَإِنَّنِي
أنَا عَاطِلٌ مِنْهَا، وَأَنْتَ مُطَوَّقُ

فبين العاطل والمطوق تضاد في المعنى، أو طباق.. ومثل هذا كثير. والميزة التي يحققها الطباق أنه يقابل بين الأضداد مما يحرك الخيال بين النقيضين، ويصنع حوارا معنويا بين متضادين، والضد يتحدد، ويتقوى معناه بعرضه على ضده.

أما الجناس فإنه وسيلة لتأكيد الإيقاع الصوتي من جانب، وتوليد معان جديدة من نفس المادة اللغوية من جانب آخر، ونوضح هذا من خلال هذين البيتين في مطلع قصيدته التي ذكر فيها يوم القبض على الخليفة الطائع لله، وكان الشريف حاضرا، وتمكن من الهرب:

مَنْ لِي بِبُلْغَةِ عَيْشٍ غَيْرِ فَاضِلَةٍ
تَكُفُّنِي عَنْ قَذَى الدُّنْيَا وَتَكْفِينِي

×××

قَالُوا: أَتَقْنَعُ بِالدُّونِ الخَسِيسِ، وَمَا
قَنِعْتُ بِالدُّونِ بَلْ قُنِّعْتُ بِالدُّونِ

إن مادة «قنع» هنا صنعت فعلين لهما الأساس الصوتي الواحد، ولكنهما متباعدان في المعنى فالقناعة الرضا بالقليل، وتقنع أجبر على تقبل الأمر، وأحيط به فكأنما ارتدى قناعا. أما

«الدون» فقد حققت الجناس الكامل لأنها الكلمة ذاتها.. ومثل هذا يقال في البيت الأول، في العلاقة الصوتية والمعنوية بين «تكفي» و«تكف».

ثانيا: الحرص على الإيقاع، وتعميق الحس الموسيقي، والشاعر العربي يحرص على هذا الأمر لأنه يخاطب الأسماع قبل العيون، فالقصيدة قديما كانت تصل عن طريق الإلقاء، وليس عن طريق النشر، ومن هنا كان الحرص على الوزن ووحدة القافية، ولكن الشاعر قد يميل إلى تعميق الإيقاع وذلك بمراعاة التوازن ووحدة البيت، بحيث تتتابع كلماته في وحدات موسيقية متسقة متساوية، كأن يقول مخاطبا شبابه، أو معاتبا، حيث فاجأه الشيب وهو لايزال في بداية الشباب:

يَازَائِراً مَا جَاءَ حَتَّى مَضَى
وَعَارِضاً مَا جَادَ حَتَّى انْجَلَى

نتأمل وحدات هذا البيت فنجده: زائرا = عارضا، ما جاء = ما جاد، حتى = حتى. ونقرأ هذا البيت ونلاحظ وحداته الصوتية، وبنيتها الصرفية:

أَفْنَى العِدَى، وَقَضَى المُنَى
وَبَنَى العُلاَ، وَنَجَا سَلِيماً

إن الأفعال الأربعة الماضية على صيغة واحدة: أفنى - قضى - بنى - نجا، وكذلك اتحدت صيغة المفعول: العدى - المنى - العلا..

وتظهر قيمة هذا التكوين الصوتي الإيقاعي حين يمتد في أكثر من بيت، شريطة ألا يكون متكلفا مفتعلا.. إنه يجعل الأداء يتدفق، والمشاعر تعمق عن طريق الطرب الصوتي، كما في هذه الأبيات التي يتضح معناها أنها في الرثاء:

هَيْهَاتَ أَصْبَحَ سَمْعُهُ وَعِيَانُهُ
فِي التُّرْبِ قَدْ حَجَبَتْهُمَا أَقْذَاؤُهُ
يُمْسِي وَلَيْنُ مِهَادِه حَصْبَاؤُهُ
فِيهِ وَمُؤْنِسُ لَيْلِه ظَلْمَاؤُهُ
قَدْ قُلِّبَتْ أَعْيَانُهُ، وَتَنَكَّرَتْ
أَعْلاَمُهُ، وَتَكَسَّفَتْ أَضْوَاؤُهُ
مُغْفٍ وَلَيْسَ لِلَذَّة إِغْفَاؤُهُ
مُغْضٍ، وَلَيْسَ لِفِكْرَة إِغْضَاؤُهُ
وَجْهٌ كَلَمْعِ البَرْقِ غَاضَ وَمِيضُهُ
قَلْبٌ كَصَدْرِ العَضْبِ فُلَّ مَضَاؤُهُ

ثالثا: إيثار الصيغ السهلة التي تسري على ألسنة الناس وكأنها مأثور شعبي يقرب شعره إلى الناس، ويمسح عنه وحشة الغريب، واستغلاق الوحشي من الألفاظ، فيقول مثلا في أمر ورد عليه وشغل قلبه:

إِنْ أَشَرَ الخَطْبُ فَلاَ رَوْعَةٌ
أَوْ عَظُمَ الأَمْرُ فَصَبْرٌ جَمِيلْ
لِيَهُونِ المَرْءُ بِأَيَّامِه
إِنَّ مُقَامَ المَرْءِ فِيهَا قَلِيلْ
إِنَّا إِلَى اللهِ وَإِنَّا لَهُ
وَحَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الوَكِيلْ

وبعد...

فهذه رحلة سريعة، ونظرة عامة حول حياة الشريف الرضي وبعض شعره ركزنا فيها على حجازيته المشهورة وبعض الجوانب المهمة فيها.. ووقفنا على ثلاث خصائص فنية يمكننا أن نعتبرها مميزة لفنه الشعري بشكل عام، وقد ظهرت واضحة جلية فيما كتبه عنه الثعالبي في يتيمته.

تأثر المعري في سقط الزند شعر المتنبي

د. أحمد علي محمد
المدرس بقسم اللغة العربية
جامعة البعث

ملخص البحث

إن الحديث عن العلائق بين شعر «المعري» وشعر من تقدمه باب واسع، وفيه إشارات غامضة، ذلك أن الشاعر مأخوذ بتقليد سابقيه، وليس له أن يدّعي السلامة من السرَق، ويرى النقاد القدماء في اتكال الشاعر على السرقة بلادة، وتركه كل معنى سُبق إليه غفلة. وجعلوا المختار في ذلك إنما هو الاعتدال(١).

وفي الزمن الحديث يزعم النقاد أن الشاعر يعيد نتاج من سبقه بصورة تخالف أو توافق، ولهذا لا محيص له من التناص القائم على المحاكاة بنوعيها: النقيضة والمعارضة(٢).

وهذا إنما يدل على أن استقصاء جوانب التأثير كافة بين الشعراء محال. من أجل ذلك قصرنا القول في هذا المبحث على إبراز بعض آثار أبي الطيب في سقط الزند، وقد أسعفتنا على إدراكها إشارات شُرّاح سقط الزند، وعلى رأسهم «البطليوسي»، كذلك أضاءت لنا سيرة أبي العلاء جوانب مهمة من تأثره شعر المتنبي وسلوكه وخلقه، كذلك أفاد البحث من جهود الدارسين المحدثين الذين تعرضوا لدرس شعر «أبي العلاء» عامة أمثال «د. طه حسين» و«محمد سليم الجندي» وغيرهم ممن أسهم في كشف بعض المؤثرات بين الشاعرين الكبيرين.

أبو العلاء المعري ممن انتهت إليهم زعامة شعر العرب منذ أواخر القرن الرابع الهجري. وقد نظمه وهو ابن إحدى عشرة، أو اثنتي عشرة سنة، كما يذكر ابن الأنباري(3). وبذلك يكون قد تسنم ذروة الشعر زمنا قريبا من خمس وسبعين سنة، أي من سنة أربع وسبعين وثلاثمائة، وحتى وفاته سنة تسع وأربعين وأربعمائة، وقد ترك لنا بعد هذه الرحلة الطويلة ثلاثة دواوين:

أ- سقط الزند: هو أول أشعاره تضمن اثنين وثمانين قصيدة، أغلبها من الطوال، وقد نظمه في صباه قبل خروجه من المعرّة الى بغداد، حيث بقي فيها حتى سنة أربعمائة، ثم عاد الى موطنه ولزم مسكنه وسمى نفسه رهين المحبسين.

ويرى نفر من الدارسين(4) أن في ديوان السقط شعرا نظم بعد عودته من بغداد كقصيدته التي أولها:(5)

لمن جيرةٌ سيموا النوال فلم يُنْطوا
يظللهم ما ظلَّ ينبتُهُ الخطُّ

إذ ذكر فيها المعري فتنة الشام التي وقعت سنة ثلاث عشرة وأربعمائة، وكان يومئذ في الخمسين من عمره، وفي ذلك ما يخالف إشارة المعري في خطبة سقط الزند، وفي ثبت مؤلفاته الى أن هذا الديوان كان أول شعره. ويعتقد د. طه حسين أن المعري ضم في ديوانه هذا شعر الصبا الى شعر الكهولة، ولكنه أدرك أن شعر الشباب أغلب فحكم هذا الحكم(6). وليس في المصادر ما يؤيد اعتقاد د. حسين سوى إشارة التبريزي في مقدمة شرحه السقط لما ذكر: «وكان لقب هذا الديوان بسقط الزند، لأن السقط أول ما يخرج من النار من الزند، وهذا أول شعره، وما سمح به خاطره، فشبهه به، وما أملاه فيه سماه ضوء السقط»(7).

ولعل القصيدة الآنفة مما ألحق بديوان السقط، لأن التبريزي يذكر أن للمعري شرحا للسقط سماه ضوء السقط، وكان أملاه على تلاميذه، ولا يبعد أنه في هذه الأثناء أضاف الى ديوانه الأول بعض الشعر الذي منه هذه القصيدة، غير أنه شعر نادر لا يخرج السقط من كونه أول أشعاره.

ب- الدرعيات: ديوان صغير تضمن إحدى وثلاثين قصيدة في صفة الدروع(8)، وقد ذكر التبريزي أن أبا العلاء «أظهر المعجز في درعياته، غير أنه لم يتفق أن تعرض بنفسه لشيء منها»(9). ويذكر د. طه حسين أن المعري اهتم بوصف الدروع على هذا النحو الذي يبينه ديوانه، لأنه حفظ من شعر العرب في صفة الدروع الكثير، فأراد أن يظهر براعته في وصفها فكانت الدرعيات(10).

ويبدو أن المعري نظم درعياته في زمن كهولته، أي في أثناء نظمه اللزوميات، وهي تمثل ديوانا مستقبلا، إلا أنها في الزمن الحديث لم تنفرد بكتاب وإنما طبعت ملحقة بسقط الزند.

ج- اللزوميات: هي أكبر دواوين المعري وأهمها على الإطلاق، وقد وجد الدارسون فيها خلاصة تجارية في الحياة، وقد استقلت فيها رؤيته، ونضج عقله، لذا فهي تكشف عن شوط بالغ جازه المعري في الفكر العميق، وفي تأمله الكون، ولذلك كانت مزية له تبرز فرادته عن سائر شعراء العربية.

١- علاقة المعري بأبي الطيب:

تطبق المصادر التي تحدثت عن سيرة أبي العلاء وشعره أنه كان في مطلع حياته شديد الإعجاب بشخص المتنبي،

كثير النزوع إلى تمثل فعاله ومحاكاة أشعاره، حتى لكأنه أراد أن يرث مجده الشعري السالف بطريق تقليده والتعصب الشديد له، والتماس المعاذير لدفع الشبهات التي لحقت به، كالذي تصوره رسالة الغفران التي ألفها بعيد سنة اثنتين وعشرين وأربعمائة بقليل(11). حيث نجده يرد مآخذ ابن القارح على المتنبي كولعه بالتصغير وشكيته أهل الزمان، ويدفع عنه طائفة من الأخبار التي علقت بسيرته مثل شبهة النبوة وغيرها(12).

ومن ظواهر تعصبه لأبي الطيب ما جرى بينه وبين الشريف المرتضى ببغداد، وقد جرى في بعض مجالسه ذكر أبي الطيب (فهضم المرتضى من جانب المتنبي فقال المعري: لو لم يكن له من الشعر إلا قوله:

لك يا منازل في القلوب منازل

لكفاه، فغضب المرتضى وأمر بحبسه، وقال للحاضرين أتدرون ما عنى هذا بذكر البيت؟ قالوا: لا. قال: عنى به قول المتنبي:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص
فهي الشهادة لي بأني كامل(١٣)

ومما يدل على ولع أبي العلاء بأشعار المتنبي أنه شرح ديوانه في كتاب سمّاه اللامع العزيزي، وقد أهداه إلى الأمير عزيز الدولة، الذي تولى إمارة حلب سنة ثلاث وثلاثين وأربعمائة، وكان المعري في السبعين من عمره، ويذكر ابن خلكان أنه لما فرغ من تأليف اللامع قرئ عليه فقال: كأنما نظر إلي بظهر الغيب حيث يقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

ثم أشار ابن خلكان إلى أنه ألف كتابا آخر مختصرا في شعر المتنبي سماه معجز أحمد، تكلم فيه عن غريب شعره ومعانيه ومآخذه من غيره(14). وقد سبقه إلى تلك الإشارة ابن عساكر وابن أبي الإصبع، وقد زعم ابن أبي الإصبع في (تحرير التحبير) أنه رأى كتاب معجز أحمد، ونقل منه باب الطاعة والعصيان(15). غير أن بعض الدارسين ينكر نسبة هذا الكتاب إلى المعري ويعده مزيفا، لأن المعري لم يذكره في ثبت مؤلفاته هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن معظم المصادر قد سكتت عن ذكره ما عدا الكتب الثلاثة التي نوهنا بذكرها(16).

2 ـ علاقة سقط الزند بشعر المتنبي:

لعل أول من تنبه إلى أثر المتنبي في السقط خاصة وفي شعر المعري عامة التبريزي في قوله: «وشعره كثير في كل فن، وميل الناس على طبقاتهم: من شاعر مفلق، وكاتب بليغ، إلى هذا الفن أكثر، ورغبتهم فيه أصدق. وهو أشبه بشعر الأولين مما سواه، لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس، وأبي الطيب المتنبي وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى»(17).

وظاهر أن التبريزي يلمح أثر المتقدمين عامة في شعر أبي العلاء، غير أنه يذكر منهم أبا تمام والمتنبي لوضوح أثرهما في شعره، أما ابن السيد البطليوسي فقد أحصى في شرحه ديوان سقط الزند كثيرا من المعاني التي أخذها المعري من أبي الطيب، وقد تسنى له إحصاء ذلك، لأنه شرح قبل السقط شعر المتنبي. ومما يلاحظ الباحث أن البطليوسي أسرف في الإحصاء حتى رد طائفة غير يسيرة من شعر المعري إلى المتنبي وعدها من باب السرق.

أما الخوارزمي فقد وقف في شرحه سقط الزند على بعض الظواهر اللغوية التي نحا فيها أبو العلاء نحو المتنبي.

ومن المحدثين أشار د. طه حسين إلى أن المعري في صدر حياته قلد المتنبي(18).

وذهب د. شوقي ضيف إلى تثبيت هذه المسألة في قوله «بدأ أبو العلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي، إذ كان يتعصب له تعصبا شديدا، وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ نراه ينظمه على طريقته، فهو يعتد بالغريب والشاذ في التراكيب، كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغني بالفيافي والحكم والأمثال والفخر بنفسه وذم الدهر والشكوى منه، وكان لا يضيف إلى ذلك جديدا إلا عنايته الواسعة بالجناس، ومايزال أبو العلاء على هذه الحال من التقليد حتى يتبين نفسه فيستقل عن المتنبي ويؤلف لزومياته»(19).

ويشير بروكلمان إلى هذه الناحية في قوله «في ظل تأثير المتنبي نشأ شاعر قد يكون أعظم شعراء ما بعد الفترة القديمة وهو أبو العلاء..»(20).

وبهذا يكاد يكون سقط الزند في عرف أغلب الباحثين صورة من صور تأثر المعري بشعر أبي الطيب، إلا أن الأستاذ محمد سليم الجندي حاول نفي أثر المتنبي في سقط الزند وغيره فقال: «وقد وقع في كلام قوم أن أبا العلاء كان يأخذ من معاني المتنبي، وكان يقلده في شعره، ولم أر من بسط ذلك وأوضحه، أو أورد له، مثالا يبينه»(21). وعندما التمس الجندي شواهد من شعر المعري ليوازن بينها وبين شعر مشابه للمتنبي، بغرض إثبات تفردها، كانت من أظهر الدلائل على اثار أبي الطيب في شعر المعري، ومع ذلك بقي الجندي محافظا على ما أنكر، وبين يديه شواهد من شعر الرجلين تنطق بغير ما يريد تقريره فنزع إلى القول: «ولكننا نكتفي بهذا القدر لنبين به أن المعري لم يأخذ من المتنبي ولم يقلده، وإنما توافق هو وإياه في بعض الأشياء..»(22).

وهذا التوافق الذي تكلم عنه الجندي داخل في باب التقليد لأنه ليس من باب التوارد الذي تحدث عنه القدماء، إذ التوارد يحدث بين شاعرين متعاصرين، ومعلوم أن المتنبي سبق أبا العلاء بستين سنة، لذا فهو داخل في باب السرقات، ومما يؤكد أخذ المعري من المتنبي خصوصا في صدر حياته أنه كان يغلو في مدح نفسه على النحو الذي نجده عند المتنبي في شعره، وقد روى التبريزي أن المعري حاول في آخر حياته التنصل من ديوانه الأول سقط الزند لأنه أكثر من مديح نفسه فيه فصرف عنه طلابه. يقول التبريزي: «قرأت عليه كتبا من كتب اللغة، وشيئا من تصانيفه، فرأيته يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه الملقب بسقط الزند، وكان يغير الكلمة إذا قرأت عليه شعره، ويقول معتذرا من تأبيه وامتناعه من سماع هذا الديوان: مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه)(23).

3 - جوانب التأثر:

من المعروف أن جانب التأثر يدخل كما قال ابن رشيق في باب السرقات، وهو «باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل(24).

وفي الزمن الحاضر دخل التأثر في باب التناص الذي يعني الدخول في علاقات متشابكة بين نص ما ونصوص أخرى موصولة به، إما بطريق المحاكاة النقيضة، وإما بطريق المحاكاة المقتدية، وهذان الجانبان أساس كل تناص عند المهتمين بهذه الظاهرة(25).

وتحسن الإشارة إلى أننا لا نريد التقيد بمفهوم التناص هنا إلا ما كان من باب التوارد، لأن التناص يقف عند نصوص كاملة ويحاول إحصاء مواطن التشابه بينها، في حين أننا نريد دراسة التشابه بين المعري والمتنبي معتمدين على الشواهد المنفردة، والتي يمثلها البيت أو البيتان أحيانا. ونرى في هذه الطريقة ما يناسب روح شعرنا القائم على أساس وحدة البيت، وينسجم في الوقت نفسه وطريقة الأقدمين في تتبع السرقات الأدبية. ولا ضير في هذا المجال من الاعتماد على بعض مصطلحات النقاد القدامى لثرائها كالنظر والنقل والسلخ وغيرها، وهي مصطلحات تفرع في جوانب التأثر والاحتذاء على النحو الآتي:

أ ـ استخدام اللغة:

كان المعري من أئمة اللغة قرن بابن سيده فقيل: «كان بالمشرق لغوي وبالمغرب لغوي في عصر واحد، ولم يكن لهما ثالث هما أبو العلاء المعري وابن سيده»(26). وقال عنه التبريزي: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري»(27). وله تواليف عدة في النحو والعروض، وقد ضمن مصنفاته شوارد اللغة وشواذها، ومع ذلك اقتفى أثر المتنبي في استعمال اللغة على غير قياس، وخرج على القواعد في مواضع مختلفة في سقط الزند خاصة، وقد أخذ عليه بعض الدارسين تجاوزه القياس في النحو كاستعماله (هأنا) من غير اسم الإشارة في قوله:

وفيْتُ وقد جُزيتُ بمثل فعلي
فها أنا لا أخونُ ولا أُخان

(فها) هنا تستعمل بحسب القاعدة مع اسم الإشارة (ذا)، لأن (ها) للتنبيه، ولا تدخل على الضمير منفردة، ويرجع هذا الخطأ كما يرى الباحثون إلى أنه قلد المتنبي في الاستخدام، فكأنه كان يثق بطبعه فينحو نحوه(28). والمتنبي كما هو معروف لا يحفل بالقياس، ولا يهتم بالقواعد، وكان يعمد إلى اختراع الأساليب وإن خالف القواعد، حتى كثر قول الناس فيه وطعنهم عليه(29)، فهو مبدع إذا طاوعته اللفظة أدرجها في شعره، وإذا لم تطاوعه وضع غيرها سواء أجرت على القياس أم لم تجر(30).

وأبو العلاء سلك طريقه في التعبير خصوصا في سقط الزند، وقد أحصى العلماء المتقدمون كثيرا من الأساليب اللغوية التي احتذى فيها رسم أبي الطيب، فمن ذلك قوله:(31)

ومُثكلُ فرسان الوغى كُلَّ نثرة
يَوَدُّ خليجٌ راكدٌ لو يكونها

فالضمير المنصوب في (يكونها) مثل الضمير في تكونه في قول أبي الطيب(32):

شمسٌ تمنى الشمسُ أن تكونَهُ

إذ الشمس تتمنى أن تكونه، لأنه أشرف منها، وذكر الضمير في (تكونه)، لأنه أراد بالشمس الأولى الممدوح. ومن ذلك أيضا استخدام (عن) في قول المعري على صورة استخدامها عند المتنبي، يقول أبو العلاء:(33)

أعَنْ وخدِ القلاص كشفت حالا
ومَن عند الظَّلام طَلبتِ مالا

قال الخوارزمي: فإن قلت لم لا يجوز أن تكون (عن) ها هنا صلة الكشف، كما في قولك: كشفت الثوب عنه، قلت: لأنها لو كانت كذلك لكان الكشف والرفع بمعنى واحد، وحق عليه أن يخص الكشف بما يليق به من الألفاظ، كالسجف والستر وغيرهما. ألا تراك تقول: رفعت السجف عنه حتى ظهر، ولا تقول: رفعت الحال عنه(34)، وعن ها هنا كما في قول المتنبي:(35)

مثلُ الصبابة والكآبة والأسى
فارقْتُهُ فحَدثْنَ عن تَرحاله

ومن صور احتذاء المعري أساليبَ التعبير عند المتنبي قوله:(36)

كأن أذنيهْ أعطتْ قلبَهُ خبرا
عن السماء بما يلقى من الغيَرِ

فجعل المعري الدهر ذا غير، وفي قَوله (أعطت) لم يبرز فيها الضمير مع أنه مسند إلى ضمير الاثنين (أذنيه أعطت)، والسبب في ذلك أنه جعل العضوين بمنزلة العضو الواحد، لأن المقصود بهما منفعة واحدة كما يقول الخوارزمي، ولهذا الاستخدام نظير في شعر المتنبي خاصة حيث يقول:(37)

وتكرمت ركباتُها عن مبرك
تقعان فيه وليس مِسكاً أذْفرا

فالمتنبي قال هنا (ركباتها) جمع ركبة، ثم قال: (تقعان) وقد أسندها إلى ضمير الاثنين، فعامل الجمع معاملة المثنى، وقد حذا المعري حذوه في المثال السابق فجعل العضوين بمنزلة العضو، وهذا باب في المحاكاة. وفي مجال اللغة أيضا نقل المعري بعض لفظ المتنبي في شعره بغير شرح، ومن هنا احتمل لفظه وجوها مختلفة من المعنى كما في قوله:(38)

ومثْلُكَ للأصادق مُستقيدٌ
وشرُّ الخيلِ أصبعُها قيادا

فقوله (مثلك) فيه إبهام، فلا ندري إن كان أراد به شبه الشيء، أم الشيء ذاته، وهذا اللفظ عند المتنبي واضح الدلالة حيث يقول:(39)

مثلكَ يثني الحزنَ عن صوبه
ويستردُ الدمع عن غَرْبِهِ
ولم أقلْ مِثْلُكَ أعني به
سِواكَ يا فردا بلا مُشْبهَ

وهذه من الأمثلة التي احتذى فيها المعري أساليب أبي الطيب في مجال استخدام اللغة، وقد خرج بعضها على القياس، وفي سقط الزند أمثلة كثيرة اكتفينا بما أوردناه خوفا من الإطالة.

ب ـ تمثل المعاني:

كان المعري يطيل النظر في شعر المتنبي وآية ذلك ما ذكره ابن أبي الإصبع لما وقف على باب في البديع عرف بباب الطاعة والعصيان وقال: «إن هذا النوع استنبطه أبو العلاء المعري عند نظره في شعر أبي الطيب وشرحه له من قوله:

يرد يدا عن ثوبها وهو قادر
ويعصي الهوى في طيفها وهو راقد

وسمّاه الطاعة والعصيان وفسّره بأن قال: وهو أن يريد المتكلم معنى من معاني البديع فيستعصي عليه لتعذر دخوله في الوزن الذي هو آخذ فيه، فيأتي في موضعه بكلام غيره، ويتضمن كلامه، ويقوم به وزنه، ويحصل به معنى من البيع غير المعنى الذي قصده، كهذا البيت الذي ذكرته للمتنبي، فإنه أراد أن يكون في البيت مطابقة فيحتاج لأجلها أن يقول: «يرد يدا عن ثوبها وهو مستيقظ» حتى إذا قال: (ويعصي الهوى في طيفها وهو راقد) يكون في البيت مطابقة، فلم يطعه الوزن فأتى بقادر مكان مستيقظ لتضمنه معناه(40).

وهذا المعنى الذي وقف عنده المعري في شرحه المسمى معجز أحمد، نقله في شعره فقال:(41)

مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى
وسهد المنى والجيب والذيل والرُّدن

وأصل بيت المتنبي الآنف في مديح سيف الدولة، ثم نقله المعري إلى قصيدة في رثاء أبيه، فذكر أن أباه في حياته تعود اجتناب المحارم وهو يقظ، فإذا نام جرى في العفة على خلقه في يقظته، وهو المعنى الذي طرقه المتنبي في بيته الآنف نفسه فوقع هنا الاختلاس ومعناه نقل المعنى أو تحويله من المدح إلى الرثاء.

وتأثُّر المعري معاني المتنبي وقع على وجوه مختلفة أغلبها يقع في باب الاتباع، فمنه الإلمام أو النظر، والعكس والالتقاط، والكشف أو الشرح والاختصار، والسلخ. وهناك جانب آخر برز فيه تأثر المعري معاني أبي الطيب أيضا كالتنبيه والتوليد والتساوي وغيرها وسوف نسوق أمثلة على كل ذلك.

1 ـ الإلمام أو النظر: ومعناه تساوي المعنى عند الشاعرين المخترع والمقلد وقد خفي الأخذ، وقد وقع النظر في كثير من شعر المعري كقوله:(42)

توقَّتْكَ سرا وزارت جهارا
وهل تطلع الشمس إلا نهارا

أراد أن المحبوبة إن زارتك تفتضح، لأنها شمس لا تخفى، فزارت بالنهار لأن طلوع الشمس بالنهار لا ينكر، وطلوعها في الليل ينكر، وقد نظر في هذا المعنى إلى قول أبي الطيب:(43)

قلقُ المليحة وهي مسكٌ هتكُها
ومسيرُها في الليل وهي ذكَاءُ

ومن ذلك أيضا قول المعري:(44)

أفاد المرهفات ضياء عزم
فصار على جواهرها صِقالا

يعني أن السيوف علمت أن صاحبها شديد العزم، فاستفادت منه ضياد ومضاء، فنظر إلى معنى أبي الطيب:(45)

كفرندي فرندُ سيفي الجُرَازِ
لذّةُ العين عُدّةٌ للبِرازِ

ومن ظواهر إلمام المعري بمعاني المتنبي قوله:(46)

أرى جبينَكَ هذي الشمسَ خالقُها
وقد أنارتْ بنور عنه مُنعكسُ

يريد أن الشمس لما رأت نور وجهك أفادت من نوره، فكان نورها مستعارا منك، وهذا من معنى المتنبي:(47)

تكسبُ الشمسُ منكَ النورَ طالعةٌ
كما تكسب منها نوره القمرُ

وفي معنى المتنبي زيادة ليست في معنى المعري، إذ المتنبي جعل الشمس تكتسب نورها من الممدوح، كما يتكسب القمر نوره من الشمس، والمعري لم يحط في بيته السابق بالجزء الثاني من معنى المتنبي فقصر في الاحتذاء لإخفاء السرقة.

2 ـ العكس: والمراد به أن يتصرف شاعر بمعنى أخذه من سابقه، كأن يقلبه أو يصرفه عن وجهه السابق، وهذا الضرب من الاحتذاء وقع كثيرا في سقط الزند مثاله:(48)

وليلان: حال بالكواكب جوزُهُ
وآخر من حلي الكواكب عاطلُ

أراد بالليلين هنا: الليل والفرس الأدهم، أما الليل ففيه نجوم، وهي بمقام الحلي. وأما الفرس فهو خالص السواد ولاشية فيه، لأن الشيات تشبه بالنجوم، وفي هذا الشاهد عكس المعري معنى أبي الطيب الذي جاء في قوله:(49)

وعيني إلى أذني أغرَّ كأنني
من الليل باقٍ بين عينيه كوكبُ

فالمتنبي شبّه الفرس الأغر الذي فيه

شياة بالليل وفيه نجوم. وواضح هنا أن المعري قلب معناه وصرفه عن وجهه.

3 ـ الاجتذاب أو التركيب: وهو أن يأخذ الشاعر معنى سابقه ببعض لفظه ثم يركبه بصوة توهم بالاختلاف، ومن شواهده في السقط قول المعري:(50)

فإن أبا الأشبال يخشاه مثلُهُ
ويأمن منه آرضٌ ونمالُ

فقد أخذ معنى المتنبي وشيئا من لفظه من قوله:(51)

يرد أبوالشبل الخميس عن ابنه
وَيُسْلِمُهُ عند الولادةَ للنملِ

فالمعري كما هو واضح أخذ من قولَ المتنبي لفظتين: (أبا الأشبال) وهي منقولة من قول أبي الطيب (أبو الشبل) و(نمال) وقد نقلها عن (للنمل). وهذا شبيه بالتلفيق أو الالتقاط. ومنه قول المعري:(52)

خذوا الآن ما يأتيكمُ بعد هذه
ولا تحسبوا ذا العامَ فهو مِثال

وقال أبوالطيب:(53)

خذوا ما أتاكم به واعذروا
فإن الغنيمة في العاجل

ويندرج تحت هذا الباب ما أخذه المعري من المتنبي ثم قصّر عنه، وهذا داخل في التركيب، ومن أمثلته قول المعري:(54)

أصيلُ الجَدِّ، سابِقُهُ، تَراهُ
على الأينِ المكرَّرِ مستريحا

وهو من قول المتنبي:(55)

وأصرعُ أي الوحش قفَّيتهُ به
وأنزلُ عنهُ مثلهُ حينَ أركبُ

ومعنى المتنبي عند النقاد أجود(56)، والمعري متأخر عنه وقد قصر عن بلوغ معناه.

٤ ـ الشرح والاختصار:

تناول المعري كثيرا من معاني أبي الطيب المجملة فشرحها، ثم اختصر الطويلة منها في مواضع من سقط الزند، وهذا الصنيع محمود عند النقاد، يقول ابن رشيق «المخترع معروف له فضله غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاد بأن يختصره إن كان طويلا. أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه»(57).

ومن أمثلة شرحه لأقوال أبي الطيب قوله:(58)

أَفُلُّ نوائب الأيامِ وحدي
إذا جمعتْ كتائبها احتشادا
وقد أثبتُّ رجلي في ركاب
جعلت من الزِّماع له بدادا

أراد أن معه جيشا من الصبر، يهزم به جيوش النوائب إذا احتشدت ويردها على أعقابها. وهذا المعنى قد أوجزه المتنبي في بيت واحد فقال:(59)

أطاعن خيلا من فوارسها الدهرُ
وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر

ومنه قول المعري أيضا(60):

هنيئا لأهل العصر بُرءُ محمّد
وإنْ كان منهمْ جاهلٌ وعليمُ
ألَدُّ بحديْ سيفه وسنانه
إذا لم يُغلَّبْ غيرَ ذينِ خصيمُ

يقول هنيئا لهم برء محمد وإن كان منهم من يعلم بمقدار ما في سلامته من المنفعة، ومنهم من هو جاهل بذلك. وهو ألد الخصام في الحرب ومواضع الطعن وبمكان التشاجر والجدال، وقد شرح بذلك قول أبي الطيب:(61)

وردَّ بعضُ القنا بعضا مقارعةً
كأنهُ من نفوسِ القوم في جدل

أما الاختصار فمن شواهده في شعر المعري قوله:(62)

وغـيَّـرت الخطوبُ عليـه حـتى
تريـه الذرَّ يحـملن الجـبـالا
أي أن الحـقـارة كـالذر وأهل الجـلالة كـالجبـال، وخطوب الدهر تغـير الأحـوال حتى غلب الحقير العزيز، وهذا من معنى المتنبي الذي أورده في بيتين :(63)
فـلا تَنْلكَ الليـالي إنّ أيديهـا
إذا ضرَبْنَ كسرن النَّبع بالغرب
ولا يـعنَّ عـدوا أنت قـاهرُهُ
فإنـهُنَّ يُصدْنَ الصقْر بـالخَرَبِ
ومن الاخـتـصـار أيضـا قـول المعري :(64)
إذا سقت السـمـاء الأرضَ سَجْلا
سَـقـاها من صوارمـهِ سجـالا
وهو من قول المتنبي :(65)
هل الحدثُ الحمراءُ تعرف لونَها
وتعلـم أيّ الساقـيين الغـمـائمُ
سقتهـا الغمـامُ الغُرُّ قبل نزوله
فلمـا دنا منهـا سقتهـا الجَماجمُ
وهذه ضـروب من المحـاكـاة، ويندرج تحت إطارها مـا يعـرف بالتـعـادل والتسـاوي كـأن يحـتذي المعري رسـوم المتنبي في عرض المعنى فيتبعه فيه دون شرح أو اختصار، فمثلا إذا أورد المتنبي معناه في بيتين متتاليين صنع المعري شعرا على صورته، مثل قوله :(66)
يكلفـهـا الأرضَ البـعيدة مـاجدٌ
يشـيِّـد مـجـدا لا يكشِّفُ عـارا
غذاهُنَّ مُـحْمَرُّ النجيعِ قوارحـاً
كمـا كنَّ يغْزِنَ الضريبَ مـهارا
وكـان المتنبي طرق هذا المعنى في قوله :(67)
تعـوّدَ أنْ لا تقـضمَ الحبَّ خـيلُهُ
إذا الهـامُ لم ترفع جُنُوبَ العـلائق
ولا تَردَ الغـدران إلا ومـاؤهـا
من الدم كالريحان تحت الشقائق
فالمعنى واحد عند المعري والمتنبي وقد ورد في بيتين وهذا تعادل.

٥ ـ التنبيه والتوليد:

أمـا التنبيـه فـهو ضـرب من الاحـتذاء يبدو في معان جديدة جاء بها المعري في السـقط. غـيـر أن بعض الشـراح كالبطليوسي مثلا قال: إن المتنبي قد نبهه عليها، فمن ذلك قوله :(68)
جـهلٌ بمثلك أن يزورَ بلادَنا
يخـتَـالَ بين أسـاورٍ وخـلاخل
أوَ مـا رأيت الليلَ يُلقي شُـهْبَـهُ
حـتى يجـاوزَها بحلّة عـاطلِ
وهذا معنى جيد أراد به أنه ينبغي على محبوبته التي يخاطبها هنا، ألا تزور بلاده وهي مختالة بحليها وحللها، لأن فيها غواة يسلبون من مر بديارهم إن سلم من القتل أو الأسر. ومن شدة حرص هؤلاء على السلب توهموا أن نجوم الليل سلب يسلبونه ولهذا فالليل لا يجتاز بلادهم حتى يخلع كواكبه وهي بمثابة الحلي خشية منه أن يسلب، وقد نبهه على ذلك المعنى المتنبي في قوله :(69)
كأن نجـوم الليل خـافت مـغـاره
فمدّتْ عليها من عجاجته حجبا
ومنه أيضا قول المعري :(70)
يعـبـر سـيـفُـهُ لفظ المنـايا
كمـا شـرح الكلامَ التَّـرجُـمـانُ
ونبهه المتنبي على ذلك في قوله :(71)
ويفـهَم صوتَ المشرفـيـة فـيـهم
على أن أصواتَ السيوف أعاجمُ
وأما التوليد فمعناه أن يشتق المعري معنى مليحـا لم يسبق إليه من معنى للمتنبي، ومن شـواهد ذلك قـول المعري :(72)
تأخر عن جيش الصباح لضعفه
فـأوثقـه جـيش الظلام إسـارا
قـال البطليوسـي: هذا معنى مليح لم

يسبق إليه، وإن كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة فقد نبهوا إليه. والمعنى: أن الليل والنهار لما كانا ضدين يذهب أحدهما الآخر، وجعلهما بمنزلة جيشين التقيا فهزم جيش الليل جيش النهار، وأخذ البدر أسيرا وأوثقه، وغلب الليل على الأفق وتملكه، وصار النهار لا يرجى، وأبوالطيب وإن كان لم يحط بالمعنى الذي أورده المعري إلا أنه أشار إليه في قوله:(73)

تكسبُ الشمس منك النور طالعةً
كما تكسب منها نورها القمرُ

فكان المعري ولد من هذا المعنى معناه من حيث إنه ذكر أن غلبة الليل على النهار وأسره القمر فيه إشارة إلى أن النهار أولى بالقمر من الليل، لأن النور يضاد الظلام، ونور القمر وغيره من الكواكب مقتبس من نور الشمس.

ومن أمثلة توليد المعاني عند المعري قوله:(74)

فإن عشقت صوارمُك الهوادي
فما عدمت بمن تهوى اتصالا

فذكر إن كانت سيوف الممدوح قد عشقت رقاب الأعداء فقد بلغها أملها، وقال البطليوسي: هذا معنى حسن فاق به معنى المتنبي في قوله:(75)

رقت مضاربُهُ فهُنَّ كأنما
يُبدينَ من عشقَ الرِّقاب نُحولا

فأبو الطيب لم يذكر أن السيوف قد بلغت من معشوقها بغية، وأدركت من وصالها أمنية. ولهذا تأخر عن معنى أبي العلاء مع أنه أخذه منه، ومن المعاني التي فاق بها أبو العلاء المتنبي قوله:(76)

يحس إذا الخيال سرى إلينا
فيمنع من تعهدنا الخيالا

أي أن هذا الفرس أحس بمجيء الخيال فأدركته غيرة لذلك، ونم بمجيئه وصهل حتى أيقظ الركب. وهذا أبلغ من قول أبي الطيب:(77)

وَتَنْصبُ للجرس الخفيِّ مسامعا
يَخْلنَ مُناجاةَ الضمير تناديا

وتوليد المعاني في سقط الزند باب واسع، وهو داخل في المحاكاة من جهة أن المعري اقتدى بأقوال أبي الطيب وزاد فيها فكان ذلك من باب حسن الاقتداء فصار أولى بها من صاحبها.

6 ـ احتذاء المبالغة:

ذكر المتقدمون أن المبالغة في صناعة الشعر «كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ، فيشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك على السامعين، وإنما يقصدها من ليس بتمكن»(78). والمبالغة لا تكون دوما عن تقصير، فهي عند أبي الطيب سمة من سمات شعره، ومعناه تضمين الموصوف أقصى ما يمكن أن يحتمله من الصفات. وقد ترسم المعري أسلوب المتنبي في المبالغة في قوله:(79)

سرى برقُ المعرة بعد وهن
فبات برامة يصف الكلاله

يقول: إن برق المعرة بعدٌ وهن من الليل وهو ثلثه، لمع ولما وصل إلى رامة كلَّ وأعيا من بعد المسافة التي قطعها. وهذه مبالغة في البعد احتذى فيها قول المتنبي:(80)

وأمَقَّ لو خَدَت الشَّمالُ براكبٍ
في عَرْضه لأناخَ وهيَ طليحُ

ومعناه: أنه لو أسرعت ريح الشمال في المهمة وعليها راكب لأناخ ونزل، لأن ذلك المهمة يعي الريح لاتساعه فكيف الإنسان أو الناقة، ثم زاد في المبالغة لما ذكر عرض المهمة فدل على السعة، والعرض دون الطول.

ج) محاكاة الصور:

لم يقف المعري في تقليده شعر المتنبي عند حدود اللفظ والمعنى وإنما جازه إلى التشبيهات والاستعارات، والأمثلة كثيرة على هذا الجانب منها قوله :(81)

أطفت سنانك أرواحٌ تموتُ به
هبوبَ أرواحِ ليل في سَنَى قبس

فشبه أرواح الأعادي الذين قتلهم الممدوح بسيفه، بريح هبت على سراج موقد فأطفأته، وأراد بالسراج السيف الذي ذهب صيقله من كثرة القتل. وقد أخذ هذه الصورة من قول المتنبي :(82)

جَوَائلَ بالقنيِّ مثقفات
كأن على عواملها الذُّبالا

أراد بالجوائل الخيل وهي تجول بأرماح فرسانها، والذبال الفتيل التي في السراج. ومن أمثلة محاكاته صور المتنبي أيضا قوله :(83)

تمدُّ لتقبضَ القمرين كفاً
وتحمل كي تبذ النجم زادا

وقد نظر في تشبيه المتنبي :(84)

يرى النجوم بعيني مَنْ يحاولُها
كأنها سلبٌ في عين مسلوبِ

ومنها أيضا قول المعري :(85)

حتى سطرنا بها البيداء عن عُرُضٍ
وكلُّ وجناءَ مثل النون في السطر

فقد شبه صفوف الإبل بالأسطار وشبهها بالنون لتقوسها وضمرها، وهذا من قول أبي الطيب :(86)

صَفَّها السَّيُر بالعراء فكانت
فوق مِثْلِ الملاءِ مثلَ الطِّراز

ومن أمثلة ذلك قول المعري أيضا :(87)

إذا أفرعَتْ من ذات نيقٍ حَسِبْتَها
تفيضُ على أهْلِ الوُهود بحارا

شبه انحدار الخيل من الجبال بفيض البحار ونحوه قول أبي الطيب :(88)

وَرُعْنَ بنا قلبَ الفرات كأنما
تخرُّ عليه بالرجال سيول

فقد شبه الخيل التي جازت الفرات بالسيول لكثرتها، ثم جعل الفرات مروعا منها، فاستعار له قلبا، لأن الروع إنما يقع في القلوب.

وخلاصة القول:

إن كل ما تقدم من الشواهد يدل على اقتداء المعري في سقط الزند بشعر المتنبي، ولو سمح لنا المقام لأوردنا مزيدا من الأمثلة الدالة على ذلك الاقتداء وهو الأمر الذي كشفه السابقون في شروحهم سقط الزند ولهذا لا نرى لحجج بعض الدارسين الذين أنكروا تأثر المعري بشعر المتنبي معنى، ذلك أن التأثر أو الاقتداء لا يقدح بشاعرية أبي العلاء، ولا يهون من شعره في صباه، لأن السابقين عدوا التأثر من محاسن الشاعر المقتدي إذا أجاد، فالاقتداء لا يدخل كله في باب السرق المنكر كما أشار ابن رشيق، لأن منه الاختصار والشرح والنظر والتنبيه والتوليد، وإن كان كل ذلك دون الاختراع إلا أنه ليس بسرقة فاضحة كالغصب والسلخ والاجتلاب والاصطراف وغيرها.

١ - ابن رشيق (ت 456 هـ) (العمدة في محاسن

حواشي البحث:

الشعر وآدابه).

تحقيق: د. محمد قرقزان ط 1 بيروت دار المعرفة 1408هـ، ص: 2/1037.

2- مفتاح، محمد (تحليل الخطاب- استراتيجية التناص) ط 1 بيروت دار التنوير ص: 119.

3- ابن الأنباري (577 هـ) (نزهة الألباء في طبقات الأدباء). تحقيق إبراهيم السامرائي ط بغداد 1959م ص: 84.

4- حسين، طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) ط 2، الأعمال الكاملة.

بيروت 1983، ص: 194.

5- المعري (ت 449 هـ) (ديوان سقط الزند) ط بيروت دار صادر- ص: 177.

وقوله (ينطو) هو من لغة أهل اليمن، وينطون بمعنى يعطون هنا.

6- حسين، طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) ص: 120.

7- التبريزي، أبوزكريا يحيى بن علي (ت 502 هـ) (شروح سقط الزند) نشر لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري، القاهرة دار الكتب المصرية 1945م، ص: 3.

8- في شرح سقط الزند طبعة دار الكتب عدد قصائد سقط الزند (74) قصيدة، وفي طبعة بيروت دار صادر عددها (81) قصيدة، والدرعيات في الشروح(39) وفي طبعة دار صادر (30) وقد اعتمدنا على طبعة الشروح المصرية لأنها جامعة ومحققة علميا.

9- التبريزي (مقدمة شرح سقط الزند) ص: 4.

10- حسين، طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) ص: 122.

11- بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ترجمة د. رمضان عبدالتواب، ط 2 القاهرة دار المعارف بمصر 1977م. ص: 5/35.

12- المعري (رسالة الغفران) تحقيق بنت الشاطئ، ط 6 القاهرة دار المعارف 1397هـ ص: 414، 422، 424.

13- حسين، د. طه (تعريف القدماء بأبي العلاء) تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القاهرة الدار القومية للطباعة 1384هـ، ص: 103.

14- ابن خلكان (ت 681 هـ) (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) تحقيق: د. إحسان عباس بيروت، دار صادر، ص: 1/113.

15- ابن أبي الإصبع (654 هـ) (تحرير التحبير) ص: 315.

16- العزّام، محمد بن عبدالله (مجلة عالم الكتب السعودية مج 14 و15 ع3 و1994م) له بحثان حول نسبة معجز أحمد للمعري:

الأول: (ليس للمعري)، والثاني: (معجز أحمد الحقيقي).

17- التبريزي (شروح سقط الزند): 1/3.

18- حسين، د. طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) ص: 226.

19- ضيف، د. شوقي (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ط 6 مصر دار المعارف ص: 381.

20- بروكلمان (تاريخ الأدب العربي): 5/35.

21- الجندي، محمد سليم (الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره) ط 2 دار صادر 1992م ص: 1045.

22- المرجع السابق ص: 1049.

23- التبريزي (شروح سقط الزند) ص: 40.

24- ابن رشيق (العمدة): 2/1037.

25- مفتاح (تحليل الخطاب) ص: 119.

26- حسين، طه (تعريف القدماء بأبي العلاء) ص: 116.

27- حسين، طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) ص: 122.

28- المرجع السابق.

29- المرجع السابق.

30- ناجي، إبراهيم (مقارنة بين علمي الشعر المعري والمتنبي) مجموعة مقالات حول المعري نشر بيروت ص: 111.

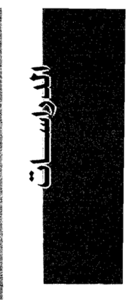
31- المعري (سقط الزند): 2/783.

32- المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 4/116.

33- المعري (سقط الزند) ص: 1/25.

34- المصدر السابق.

35ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 182/3.
36ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/146.
37ـ المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 276/2.
38ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 2/806.
39ـ المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 340/1.
40ـ ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير) ص: 315.
41ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 13.
42ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 227.
43ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 1/141.
44ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 50.
45ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 2/281.
46ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 122.
47ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص 22/2.
48ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 195.
49ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 1/303.
50ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 149.
51ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 3/175.
52ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 148.
53ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 3/159.
54ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 75.
55ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 1/303.
56ـ ابن رشيق (العمدة) ص: 2/1054.
57ـ المصدر نفسه.
58ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 199.
59ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 2/252.
60ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 115.
61ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 3/212.
62ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 50.
63ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 1/323.
64ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 51.
65ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 4/96.
66ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 114.
67ـ المتنبي (شرح البرقوقي) ص: 3/71.
68ـ المعري (سقط الزند) ط دار صادر ص: 128.
69ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 195/1.
70ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/218.
71ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 106/4.
72ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 2/625.
73ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 202/2.
74ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/95.
75ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 354/3.
76ـ المعري (شروح سقط الزند) ص 1/76.
77ـ المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 422/4.
78ـ ابن رشيق (العمدة) ص: 1/652.
79ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/78.
80ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 371/1.
81ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 2/701.
82ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 345/3.
83ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/166.
84ـ المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 91/1.
85ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 1/166.
86ـ المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 291/2.
87ـ المعري (شروح سقط الزند) ص: 2/642.
88ـ المتنبي (شرح ديوانه للبرقوقي) ص: 224/3.



أبو علي القالي

ومشكلة الرواية الشفوية والكتابية
(على سبيل المثال كتب الأمثال)

تأليف أ.د. رودولف زيلهايم
- جامعة فرانكفورت

ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع
- كلية التربية الأساسية بالكويت



إن ما يقال من أن مسيرة العلم التي يرسم معالمها باحثون قلائل يهيئون حقل البحث المستقبلي بفكرهم وجهدهم واجتهادهم تتم بهدوء ما زال حقيقياً في أيامنا هذه أيضاً. ويعد أبو علي القالي الذي عاش منذ أكثر من ألف سنة من هؤلاء الباحثين في ميدان علوم اللغة العربية. وهذه السطور الآتية مخصصة بمناسبة عيد ميلاد بيرتولد شبولر السبعين، وهو أحد هؤلاء القلائل في المحيط الواسع لتاريخ البلاد الإسلامية وشعوبها في أيامنا.

غادر أبو علي الذي كان يشرف على الأربعين في سنة 328/ 940 بغداد متجهاً إلى الأندلس ويعود أصله إلى منازجرد في شمال بحيرة وان. وكان غادر بلده وهو صبي، وتلقى الدرس لبعض الوقت لدى أبي يعلى الموصلي وآخرين في الموصل، ثم بدأ وهو في سن السادسة عشرة 305/ 917 دراسته في بغداد حيث استمع إلى علماء عصره المشهورين في اللغة والأخبار، ولا سيما ابن دريد وابن الأنباري ونفطويه وابن السراج والزجاج

والأخفش الأصغر والمطرز غلام ثعلب. ودرس عند ابن درستويه بإسهاب كتاب سيبويه بتفسير المبرد، وقرأ كتب ابن قتيبة لدى ولده أبي جعفر أحمد، وكرس نفسه لدراسة الحديث بإشراف المحدث المعروف أبي بكر السجستاني وأبي القاسم البغوي، وقرأ القرآن برعاية إمام القراء ابن مجاهد (1).

لقد بدا هذا التعليم الممتاز والعمل اللغوي النشيط الخاص أقرب ما يكونان لترشيح أبي علي ليصبح معلماً في عاصمة الخلفاء، ولكن في هذا الوقت الذي كان فيه العلم منذ ثلاثة أجيال في ازدهار تام كان من الصعب إيجاد مكان مناسب له، لأن المنافسة كانت كبيرة. ويبدو أنه لم يستطع الفوز، وهو اللغوي الحساس أمام آخرين أقوياء يملكون الوسائل كلها للحفاظ على مكانتهم. وقد يكون لأصله من بلد حدودي بعيد دور مؤكد في إبعاده عن دائرة الضوء. فهو يخبرنا أنه عندما قدم برفقة أناس من قالي قلا (سميت حسب اسم القيصر الروماني Caligula ، وتسمى اليوم بأرض الروم، إلى بغداد تزود بهذه النسبة (القالي) وفقاً لهذا المكان، على أمل أن يتوصل إلى العلماء المحليين توصلاً أفضل بوصفه وافداً، وهذا ما كان مفيداً ما دام أنه يدرس، ولم ينته من مرحلة طلب العلم، ولكن أن يصبح زميلاً مزعجاً فهذا ما لم يكن مرغوباً فيه.

غادر أبو علي القالي بغداد بناء على دعوة أمير قرطبة الأمير الأموي الشاب، والخليفة الحكم الثاني فيما بعد، (حوالي 304/916 – 366 / 976) والذي كان مشجعاً للفنون ومتحمساً للعلوم، وعهد إليه في هذه الدعوة بشراء المخطوطات (2). لقد امتدت الرماية بأبي علي فأقام في القيروان حيث ضاع قسم من مكتبته، وفي بجاية (3). وعندما وصل إلى قرطبة يوم الثلاثاء في 27 شعبان 330، 17 مايو 942 استقبله الأمير استقبالاً حاراً. لقد علمّ أبو علي الذي كان يدعى بالبغدادي في الغرب، وأملى في قرطبة، واحترمه تلاميذه وزملاؤه حتى موته في السابع من جمادى الأولى 356، العشرين من أبريل 967 (4).

ومن البدهي أن يكون لهذين الاحترام والتقدير سبب، فهما يستندان على نفوذ أبي علي القالي غير المتنازع عليه، أي على معرفته اللغوية الشاملة وروايته الدقيقة، وتساعده في ذلك ذاكرة وقادة (5). وهذا ياقوت (ت 626/ 1229) مترجم السيرة والجغرافي الثقة يخبرنا في ترجمة أبي علي أنه ارتجل معظم كتبه عن ظهر قلب (إرشاد 2/ 352) والظاهر أنه مع هذا الإثبات لايريد أن يقول أكثر من أن كتباً كثيرة لأبي علي تتعلق بشروح وحواش، أي حول كتابات يمكن أن يختلُف بعض مفاهيمها عن الآخر لأسباب مختلفة.

لقد أمكن منذ ما يزيد عن ربع قرن قيام الدليل على أن أبا علي القالي روى كتاب الأمثال لأبي عبيد (ت 224/ 838) وزوده بملاحظات هامشية في قرطبة، من جهة حسب أستاذه الثاني البغدادي أي نفطويه (ت 323/ 945) وابن درستويه (347/ 958)، ومن جهة أخرى حسب نسخ (مقالات نقدية) صديقه القرطبي الحميم وزميله ابن القوطية (ت 367/ 977) – سليل أميرة قوطية غربية – ومعلمه طاهر بن عبدالعزيز (ت 305/ 917)، الذي درس المجموعة لدى علي بن عبدالعزيز (ت287/ 900) في مكة، وهو تلميذ أبي عبيد. وأمكن إظهار أن قاسم بن سعدان (ت 3470/ 958) الذي كان مختصاً بنسخ

الكتابات المتقنة في قرطبة أضاف (6) عدة إضافات حسب أبي علي القالي في نسخة. وعلاوة على ذلك أمكن أن يتوصل آنذاك بشكل واضح إلى أن أبا عبيد لم يضع كتباً في معنى الكتب التي نسبت إليه، لأن كتاب الأمثال للمفضل الضبي المعروف اليوم لدينا لا يقدم لنا دليلاً حرفياً على اقتباسات المفضل عن أبي عبيد، كما أن كتاب أبي فيد مؤرج السدوسي لا يقدم شيئاً من اقتباساته عنه على الإطلاق.

وتظهر هذه الحقيقة الواضحة أنه في أواخر القرن الثاني/ الثامن وأوائل القرن الثالث/ التاسع لا يعتقد بوجود اقتباس مأخوذ من كتاب الراوي المذكور ولا يقرره ما يأتي بعد كلمة «قال» التي يصدر بها أبو عبيد أقواله مثلاً حسب أبي فيد مؤرج. وفيما يتعلق بمصادر الأمثال فما زال الأمر يسري عليها: فأبو عبيد – الذي عمل في القضاء لمدة 16 سنة في طرسوس وكان له مكتب تحت تصرفه – ألف أول مجموعة شاملة ومنتظمة للأمثال ونشرها بين تلامذته في نهاية حياته في مكة، حيث مات سنة 224/ 838. ويجوز أن يكون قد اقتبس من الرواة الذين ذكرهم – ومنهم من ألف كتباً في الأمثال حسب مصادر كتب الفهارس المتأخرة، مثلاً أساتذته كالأصمعي وأبي عبيدة وأبي زيد الأنصاري – وذلك باستخدام كلمة قال، ولكن ليس من نماذج كتابية لهم في معنى الكتب، وإنما عن طريق المشافهة بشكل مباشر – كما يظهر مثال أبي فيد مؤرج – ولأن المفضل بن محمد ليس من معارفه الشخصية فإنه يجوز أن يكون قد اقتبس عن طريق ثالث مشافهة. باستخدام عبارات مثل روي أو حكي عن أو ما بلغنا عن إلخ. هذا وذاك كتابياً، أي في شكل نسخة بالاعتماد على رجال السند، ولكن لا يمكن إثباته.

إن كتابي الأمثال المتوفرين لدينا اليوم للمفضل بن محمد وأبي فيد مؤرج لا يمكن فهمهما إلا على أنهما شروح وحواش، وهذا يعني كملاحق مبكرة من محاضرات تلميذهما أي محاضرات ربيب المفضل وتلميذه ابن الأعرابي (231/ 845) أو من تلميذ مؤرج أبي علي اسماعيل بن يحيى اليزيدي (ت بعد 263/ 876) الذي عرض أمثال مؤرج سنة 263 في سامراء (10). والكتابان بصيغتهما الحرة يوفران جواً من المحاضرة البدهية والحديث العفوي. إن اختلاف آراء التلاميذ حول مثل هذه الملاحق لا يُظهر مشكلة رواية النص فقط، وإنما الأخبار بحيث إن التلاميذ يختلفون لأن كل واحد منهم يعتقد أنه يملك الرواية الأصح من المعلم المشترك. وهذا ما حدث مثلاً بين أبي حسن الطوسي الذي روى كتاب أمثال المفضل عن ابن الأعرابي المذكور حالاً، وأيضاً بوصفه تلميذاً لأبي عبيد (القفطي 2/ 285) وابن السكيت (ت 243/ 857) من مناقشات صعبة، لأنهما نقلا (11) كتب معلمهما المشترك نصران الخراساني نقلاً مختلفاً.

ونعود إلى أبي علي القالي الذي لم يذكر في كتب التراجم أن له مؤلفاً في الأمثال من مجموع كتاباته. أما مخطوط دار الكتب في القاهرة (أدب 7442)، والذي ينبغي أن يحتوي على كتاب أمثال أبي علي طبقاً لصفحة الديوان، فهو في الحقيقة نسخة مغربية متأخرة وغير كاملة لكتاب «الأمثال على أفعل من» لحمزة الإصبهاني (ت بين 350/ 961 و 360/ 970). وهذا الكتاب مطبوع ومتوفر

بين أيدينا (12). وبلا شك فإن ابن خير الإشبيلي (ت 575/ 1179) يزعم في الفهرسة ص353 أن أبا علي البغدادي القالي ألف كتاب «أفعل من كذا» ويبين ابن خير كالمعتاد سلسلة من رجال السند كالآتي: ابن خير عن شيخه أبي عبدالله جعفر بن محمد بن مكي (ت 353/ 1140، ابن بشكوال ص 129، رقم 297) عن الحكيم أبي مروان عبدالله بن سراة (ت 489/ 1096، الزركلي 4/ 304، 4/ 159) عن أبي سهل يونس بن أحمد الحراني (ت 442/ 1051، ابن بشكوال ص 647 وما بعدها، رقم 1513) عن أبي الحجاج يوسف بن فضالة النحوي تلميذ القالي المعروف (ابن بشكوال ص 639، رقم 1496) عن المؤلف أبي علي البغدادي (13).

ويؤيد ادعاء ابن خير لأن محمد الفاضل بن عاشور وجد في مكتبة الأحمدية بجامع الزيتونة في تونس – الآن في المكتبة الوطنية – مخطوطاً أندلسياً يتضمن كتاب «أفعل من كذا» رواية أبي علي اسماعيل بن القاسم القالي، ملحقاً بكتاب مختصر العين للزبيدي (ت 379/ 989)، وقد نشر (14) نص القالي في تونس عام 1972. ويُعَدُّ الكاتب الذي أنهى نسخ النصين نهاية محرم 701/ بداية اكتوبر 1301 في الجزيرة الخضراء – تسمى اليوم Alge-ciras – وهو يوسف بن محمد بن يوسف بن أحمد بن الطنبذ الغافقي الجزيري (ص9 وما بعدها) مغموراً إلى حد ما. ولم يقل شيئاً يتعلق بالأصل الذي نقل عنه، ولكن عقب الانتهاء من النص المنسوخ (ص12 وما بعدها، 96) توجد ملاحظة بخط مغربي تقدم جواباً على هذه المسألة، فقد ذكر في هذه الملاحظة أن المخطوطة قورنت مع الأصل المنتسخ (15)، ثم أنه توجد في نهاية هذا الأصل ملاحظة الرواية – كما سنرى حالاً – التي يجب أن تكون مأخوذة من أصل الأصل، وهذا الأصل يطلق عليه في هذه الملاحظة اسم مختصر ابن رشيد السبتي، وهو حسب اعتقادي لا يمكن أن يعني أكثر من النسخة التي صنعها. ابن رشيد السبتي (ت 721/ 1321) بعنوان مختصر العين للزبيدي، مع ملحق كتاب «أفعل من كذا» في رواية أبي علي القالي (16). ويستنتج من ملاحظة الرواية المأخوذة عن ابن رشيد أن أبا جعفر أحمد بن سلمة بن يوسف السلامي (17) قرأ مختصر الزبيدي – مع نص القالي في الملحق – في ذي القعدة 515/ يناير 1122 عند معلمه عبدالله بن محمد بن السيد البطليوسي (ت 521/ 1127) والحقيقة من نسخة عند أخيه علي (ت حوالي 480/ 1087، ابن بشكوال ص400 رقم 903)، الذي اختصر العمل بدوره لدى الفقيه أبي بكر (خالد بن أيمن الأنصاري) البطليوسي (ولد 360/ 970) (18) حسب نسخة الخليفة الحكم الثاني. ولكن المؤلف الزبيدي ألف كتابه مختصرالعين للحكم.

والملفت للنظر أن نص القالي لا يشير إلى مقدمة أو تمهيد أو حتى الصيغة المألوفة «قال الشيخ أبوعلي»، كما لو يبدأ بالبسملة. فقد ذكر «كتاب أفعل من كذا رواية أبي علي اسماعيل بن القاسم رحمه الله وغفر له أحسن – تقول العرب...» إن نص القالي يشبه بصيغته الحرة نص مؤرج وهذا يجعلنا نظن أنه لم يعرض أكثر من شروح، والواقع كما يبدو أنها من صنع الزبيدي شخصياً. والمؤكد أن الأمر يتعلق بمواد أمثال رواية القالي وليس بكتاب للقالي. وفيما له دلالة كبيرة ويمكن أن يكون كاشفاً لهذه

المسألة وجود مخطوط ثان مع أكبر عدد ممكن من سلسلة الرواة، تلك التي احتفظ لنا بها ابن خير.

وننتقل بعد مشكلات الرواية هذه إلى مجموعة الأمثال الصغيرة نفسها (انظر مجموعات كتب الأمثال ص17، ص(2)31)، فهي تتضمن 363 مثلاً – وحسب ابن عاشور ص31 تحتوي على 356 مثلاً – على صيغة «أفعل من»، وتضاف ستة أمثال أخرى بصيغة أخرى و64 بيتاً من الشعر، نسب منها 17 بيتاً إلى أصحابها الشعراء، وهناك 30 بيتاً بلا نسبة. وهذه الأمثال لم ترتب ترتيباً منظماً أو أبجدياً، ولكن نظمت في 94 مقطعاً – 91 حسب ابن عاشور ص 31 – (ص35 – 91)، ويبدأ 13 مثلاً بكلمة «أفعل» ويساق في بعض الأحيان مثل واحد فقط، ومتوسط ما يرد ثلاثة أو أربعة أمثال، وتظهر صيغة أفعل عشر مرات مع جذر قريب، وتفتقد هذه الصيغة في ستة أمثال. وتقص حكاية قصيرة حول المثال هنا وهناك، وغالباً ما تتعلق بنشأته المفترضة أو الخرافية، وليس نادراً أن ترد أبيات تتعلق به. (انظر مجموعات كتب الأمثال ص27 وما بعدها، ص (2) 50 وما بعدها). ويستنتج من ذلك نوع من النظام يقوم – كما هو المعتاد لدى المحاضرة الشفوية – على أن المفاهيم المتضادة أو المتقاربة يعقب بعضها وراء بعض، مثل المقطع الأول فهو يحتوي على 12 مثلاً على صيغة أحسن من، ومثل واحد على صيغة أطيب من، وبيت للشاعر عدي بن زيد العبادي، ويتبع ذلك المقطع الثاني ويحتوي على 5 أمثال على صيغة أقبح من، وبيتين من الرجز لحماد عجرد أو يتبع زوج من المفاهيم، مثل أجرأ وأشجع... ويمكن أن تقود تداعيات صوتية لنوع من الترتيب، مثلاً يأتي بعد أهدى أضل وصيغ أخرى. ويساق في الملحق (ص 92 – 95) أي في المقطع ذي الرقم 54,95 مثلاً بلا نظام معروف وبلا إضافات، كتوضيح لغوي أو حكاية أوبيت من الشعر.

وغالباً ما تستهل الأمثال من خلال «تقول العرب» (35مرة) أو من خلال «تقال»، وأحياناً من خلال «يقول أهل الحضر» (12 مرة)، وقد أضيف مرة: «ومن أمثال أهل الحضر» (ص 86)، ومرة أخرى: «والعامة تقول» (ص 82).. وهذا يعني أن مواد هذه المجموعة الصغيرة التي لا يمكن إثباتها كافة في مجموعات كتب الأمثال المعروفة لحمزة الإصبهاني أو لأبي هلال العسكري أو الميداني أو الزمخشري، تذكر مكررة على أنها ثروة لغوية للبدويين أو أهل المدن أو الناس عامة.

وعلاوة على ذلك تبين مصادر وأسماء بعض العلماء الذين يعرفون عامة على أنهم لغويون. ويأتي في المقام الأول محمد بن حبيب، ويسمى ابن حبيب (ت 245/860) لأنه اقتبس (12 مرة) أكثر من غيره. ويزعم حمزة في مقدمة كتابه «الأمثال» على أفعل من (ص 55 – 56، مجموعات كتب الأمثال ص 132 – 133، ص(2) 189 وما بعدها) أن محمد بن حبيب جمع 390 مثلاً في مؤلفه أفعل من والحقيقة أنه من ناحية أخذ 100 مثل تقريباً من كل من كتابي الأمثال الصغيرين للأصمعي (ت 213/828) واللحياني غلام الكسائي (ت 189 – 805)، كما أخذ حوالي 80 مثلاً بهذه الصيغة في الفصل الأخير من كتاب الأمثال لأبي عبيد (ت 224 – 838) الذي يضم حوالي 1000 مثل، ومن ناحية أخرى أضاف إضافات متنوعة.

ويحاول الباحث أن يبرهن الآن على اثني عشر مكاناً في نصنا للقالي مع مواد الأمثال المذكورة لابن حبيب لدى حمزة والميداني الذي أخذ عن حمزة القسم الأكبر، ثم يتوجب على الباحث أن يبت أنه في أماكن أخرى جديدة تختلف مواد الأمثال جزئياً بعضها عن بعض، بحيث إن الباحث لا يستطيع أن يتحدث عن نصوص مشابهة، وإنه لا يمكن إيجاد الأماكن الثلاثة المتبقية من جديد على الإطلاق(20). وتقوم نتيجة سلبية مشابهة إذا ما قارن الباحث مقطوعة ابن حبيب التي تحتوي على سبعة أمثال بنص القالي، وهي المقطوعة التي نشرها محمد حميد الله في مجلة المجمع العلمي العربي ببغداد 4/ 1956 ص44 – 45. فالمثل الذي ورد هناك هو: «أبرد من عضرس»، وهو الماء الجامد (أيضاً عن حمزة ص83) يوجد في نصنا ص 67 برواية مختلفة هي: «أبرد من العضرس»، قال ابن حبيب هو الثلج، وقال غيره: الماء الجامد. وهذا يعني أنه باستثناء الشرح القصير لابن حبيب فإنه لم يرجع في نص القالي إلى ابن حبيب، وإنما إلى آخر. ويقتبس مثلان في نص القالي من الأمثال الستة الأخرى، وهما المثل الرابع (عند حمزة ص144 – 145 بروايات ملحوظة) والخامس (عند حمزة ص 403 – 404) على الصحفة 60 – 61 وص 94، ولكن الظاهر ليس حسب ابن حبيب لأن التفاسير تختلف اختلافاً شديداً بعضها عن بعض بحيث إن الكلام لا يمكن أن يكون على قبولها، أو تسقط سقوطاً كاملاً.

وبشكل شبيه يُتَصَرَّف مع الاقتباس الوحيد من المفضل عن ابن الأعرابي، فالمثل «أفلس من عريان بن شهله» (هكذا يقرأ عن المفضل ص80، ورواية حمزة أفقر ص332) لا يمكن إثباته في النص المعروف لدينا من المفضل عن ابن الأعرابي أو تلميذه الطوسي، وإن احتوى هذا النص تسعة أمثال جاءت على صيغة أفعل من.

إن اقتباس الأصمعي حسب أبي حاتم السجستاني (ت250/ 864) الذي يعد (22) معروفاً بوصفه راوياً للأمثال بخاصة عن الأصمعي وأبي زيد الأنصاري يؤلف استثناء، وهذا ما توجب أن نثبته حتى الآن، لأن نص القالي (ص 58) يكاد يطابق نص حمزة (ص 256) مطابقة حرفية، حيث ذكر فيه أن الأصمعي راوية ثقة ذكراً صريحاً، ولا نكون مخطئين في افتراضنا أن هذه الحقيقة نسبت إلى أبي حاتم، ويحتمل أنه، بوصفه تلميذ الأصمعي، أعد شروحاً وحواشي أو تركها للإعداد من خلال الإملاء، وهي التي نظر إليها على أنها كتاب الأمثال للأصمعي على الإطلاق. لقد استمع أبو علي القالي إلى هذا الكتاب في الأمثال عن معلمه ابن دريد، تلميذ أبي حاتم، وجلبه معه إلى الأندلس (مجموعات كتب الأمثال ص68، ص(2) 102). ويستند الموضع الثاني لأبي حاتم في نص القالي (ص40) على بيت شعري يقتبس اقتباساً محبباً في مصادر الأمثال (مثلاً حمزة ص76، 11)، ولكن هناك لا يذكر مرتبطاً بالأصمعي. ويستند الموضعان الآخران للأصمعي في نص القالي مرة في الصفحة 42 – 43 على قطعة شعرية للنابغة الذبياني، التي ترد كاملة مرة أخرى – إذا ما اقتبس مثل مشابه في مجموعات كتب الأمثال (مثلاً حمزة ص 162 – 6) وبلا شك لا يستشهد بها حسب الأصمعي في أي مكان، ومرة أخرى في الصفحة (51) على مثل لا يوجد في

مـؤلفـات الأمـثـال المعـروفـة لدينا. وهـنا يجوز أن يكون أبو علي القالي قد استقى هذا من الثروة اللغوية التاريخية المروية العـامـة. فـالموضـعـان حـسب يونس بن حـبيب (ت182/ 798) لا يـقدمـان بيـانات للعلاقة التاريخية الأدبية. ويقدم يونس عن أبي عمرو بن العلاء (ت154/ 770) - نسب إليـه كـتـاب في الأمـثـال (انظر مجموعات كتب الأمثال ص50 ص (2) 77) - في الصـفـحـة 50 من نص القـالي توضيحاً ينقص في مثل حمزة ص 224 - 225 وصـفـحـات أخـرى. ويُقْتَبَس يونس في الصفحة 56 مع تفسير لغوي لأحد الأمثال لم يذكر حمزة ص277 أي تعليق حوله، ولم يجلب الميداني في الفصل 15 رقم 59، والفصل 13 رقم 139، أو حمزة ص258 مثلاً آخر.

إن المكان الأخير في نص القالي الذي يرد فيـه رجل السند يذكر ابن السكيت (ت243/ 857) ص 64، واسمه يظهر مكرراً في مجموعات الأمثال لدى تفاسير أنواع مختلفة، وهو الذي ينبغي أن يكون قد أعد مثل هذه المجموعة (مجموعات كتب الأمـثـال ص 112 ص (2) 163 - 164)، ويذكر هنا بوصـفـه راوياً لحكاية المثل. ويرد المثل والحكاية بشكل حـرفي - بغض النظر عن الروايات المألوفة - عند الميداني في الفصل 13 الرقم 115. والملفت للنظر أن حمزة الذي ينقل الميداني منه أمثالاً على صيغة أفعل من يقص هذه الحكاية مع مثل آخر بكلمات أخرى، وإن كانت مثلاً قريباً. (حمزة ص404 - 405، انظر ص260). والظاهر أن القـالي والميداني - ونصوصهما متشابهة إلى حد بعيد - يستقيان من المصدر نفسه، أي من إصـلاح المنطق لابن السكيت (القاهرة 1949، ص357)، سواء كان ذلك مباشرة، وهذا احتمال (مجموعات كتب الأمـثـال 121ص(2) 175) أو بطريقة غير مـبـاشـرة أي من الفـاخـر (ص 70 - 71، ص(3) 86 - 87) وهو مـجـمـوعـة أمـثـال للفضل بن سلمه (ت بعد 290/ 903) تلميذ والده سلمه وابن السكيت (مـجـمـوعـات كـتب الأمـثـال ص114 ص(2) 167) (23)، وهذا ما فهرسه أبو عبيد في الأمثال (مجموعات ص82، ص (2) 120).

ونخلص في نهاية البحث إلى أن أبا علي القالي ألقى في مجالسه في قرطبة أمثالاً - شرحت استناداً إلى معلميه البغداديين - وفهرس كتاب الأمثال لأبي عبيد ورتبه حسب هذه الطريقة، وهذا الكتاب قدم في مخطوط مع ملاحظات توضيحية على الهامش بصورة رئيسة حسب تلميذ أبي عبيد الأخير في مكة. وعلى ما يبدو فإن مجموعات الأمثال حسب اللغويين القدماء مثل الأصمعي وأبي زيد، كما يدون المفهرس ابن خير، رويت بوساطة شروح معلميه البغداديين ومعلمي معلميه. وإن الأمثال على صيغة (أفعل من) التي ألقيت أعيدت من خلال شروح تلاميذه، وبشكل جزئي كما هو الحـال في نص ابن عـاشـور المنشـور وأشـيـر إليـه بوصـفـه ملحـقـاً لمثل هذه الرواية، وبشكل جزئي آخر كما لدى ابن خير عُنون بوصفه كتاباً لأحد المؤلفين.

إن تحليل مجموعة أمثال أبي علي القالي استناداً إلى مصادر الأمثال الكلاسيكية يظهر أن الرواية الشفوية الحرة استمرت حتى القرن الرابع / العاشر، وأنه هناك، حيث يقتبس رواة السند الأوائل، الذين نسبت مصادر الكتب الفهرسة إليهم مؤلفات في الأمثال، لا يظن بأنها اقتباسات حرفية بسبب كتاباتهم الوهمية التي تعاد صياغتها،

وأن مثل هذه المؤلفات من شروح التلاميذ وتلاميذ التلاميذ التي ينحرف بعضها عن بعض انحرافاً ملحوظاً هي التي تنتشر، وأن إجازة المعلمين والرواية تنقل بلا شك في عصور متأخرة إلى الزمن المبكر

الهوامش والتعليقات

* عنوان المقال الأصلي: - Abu Alt al Qali

Zum Proglem muendlicher und schriltlicher uegerlieberung am Beispiel von sprichwoeruersammlngen.

وهو مكتوب باللغة الألمانية ومنشور في مجلة صدرت بمناسبة عيد ميلاد المستشرق بيرتولد شبولر السبعين بعنوان Studien zur Geschte und Kultur des vorderen orients. Luden 1981.

1- انظر ترجمة حياته حسب تلميذه الزبيدي (ت 379/ 989) في الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1373/ 1954، ص 204 - 205، والقاهرة (2) 1973، ص 186 - 187. والقفطي (ت 646/ 1248): إنباه الرواة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (1-4، القاهرة 1369/ 1950 - 1393/ 1973، 1/ 207 وما بعدها وإضافة إلى ذلك: زيلها يم، دائرة المعارف الإسلامية، 4/ 501 - 502. وأحمد عبدالمجيد هريدي: كتاب المقصور والمدود لأبي علي القالي وتراث المقصور والممدود في اللغة العربية، في مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة 2,20/ 1974 (1976)/ 49-130.

2- انظر: يا قوت الحموي (ت 626/ 1229): إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، طبع مرجليوث، 1-7، لندن - القاهرة (2) 1923 - 1931، 2/ 352 - 353. وميتز: نهضة الإسلام، هايدلبرغ 1922 (طبع الكتاب طبعة جديدة في هيلديس هايم 1968)، ص164.

3- انظر: ابن خير (ت575/ 11790): فهرست ماوراه عن شيوخه من الدواوين والمصنفه في ضروب العلم وأنواع المعارف. تحقيق كوديرا وريبيرا (1-2)، طبع في سرقسطة 1893-1895، ص395، والقفطي 1/ 209.

4- انظر: ابن الفرضي (ت403/ 1013): تأريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، تحقيق السيد غرت العطار الحسيني، 1-2، القاهرة 1383/ 1954 - 1/ 84 رقم 223 (وقارن القفطي 1/ 209، والسيوطي (ت 911-1505): بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، القاهرة 1326/ 1908، ص198 وطبعة ثانية بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،1-2، القاهرة 1384/ 64 - 1965، 1/ 453). وربما حسب ابن القالي جعفر، انظر: ابن بشكوال (ت 578/ 1183: الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، تحقيق السيد عزت العطار الحسيني، (1-2)، القاهرة 1374/ 1955، ص 127، رقم 292. ويقابل هذا التاريخ الدقيق ما ذكره الزبيدي تلميذ القالي ص 205 ص2 188، وهو في ربيع الثاني 356/ آذار - نيسان 968.

5- انظر: زيلهايم: مجموعات كتب الأمثال العربية الكلاسيكية (أبو عبيد خاصة)، كرافن هاغي 1954،ص 95-102. وترجم هذا الكتاب بصياغة عربية موسعة رمضان عبدالتواب باسم «الأمثال العربية القديمة مع اعتناء خاص بكتاب الأمثال لأبي عبيد»، بيروت 1391/ 1971، ص 138 - 150. ويختصر في الاقتباسات بـ (مجموعات كتب الأمثال). ويضاف إلى المصدر نفسه مجلة الإسلام 39/ 1964 ص 226-232-، 49/ 1972 ص 50,327/ 1973 ص

341 وما بعدها. وفيما يلي الطبعات المستخدمة في هذا المقال:

– المفضل بن محمد الضبي (ت 170/ 786): كتاب الأمثال، استانبول 1300/ 82–1883. (طبعة جديدة ظهرت بتحقيق إحسان عباس ببيروت بعد عام 1401/ 1981 دون الاعتماد على مخطوطات، وإنما بالاعتماد على طبعة عام 1300 بإضافات كثيرة واستدراكات غزيرة للمحقق المعلم).

– أبو فيد مؤرج بن عمرو السدوسي (ت 204/ 819): كتاب الأمثال، طبع أحمد محمد الضبيب، في مجلة كلية الآداب بالرياض 1/ 1390–1970 ص 231–345. (انظر حول ذلك مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق 46/ 1391– 1971 ص 786 – 787. والكتاب نفسه(2) بتحقيق رمضان عبدالتواب، القاهرة 1391/ 1971.

– أبو عبيد القاسم بن سلام (ت 224/ 838): كتاب الأمثال. مخطوطة في مكتبة كوبرلي 1219 (مجموعات كتب الأمثال ص 61 ، ص(2) 96: اقرأ حول تاريخ المخطوطة القرن السابع الهجري بدلاً من السادس). النص، اختصار وتعليق أبي عبيد البكري (ت 487/ 1094)، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق عبدالمجيد عابدين وإحسان عباس، الخرطوم 1958 (حول ذلك انظر: زيلهايم في مجلة Oriens 13–14/ 1960–1961 ص 469–471) وطبعة ثانية في بيروت 1391/ 1971.

– محمد بن حبيب (ت 245/ 860): كتاب الأمثال (على أفعل من) قطعة، تحقيق محمد حميد الله، مجلة المجمع العلمي العربي ببغداد 4/ 1956، ص 44–45.

– أبو عكرمة الضبي (ت 250–864): كتاب الأمثال: تحقيق / رمضان عبدالتواب، دمشق 1974.

– المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي (ت. بعد 290/ 903): الفاخر، تحقيق ستوري ليدن 1915. والكتاب نفسه بتحقيق عبدالرحمن بن النوري بن الحسن، تونس 1353/ 1934 (هذه الطبعة لم أرها)، وطبعة ثالثة بتحقيق عبدالعليم الطحاوي ومحمد علي النجار، القاهرة 1380/ 1960.

– أبو بكر بن الأنباري (ت. 328– 940 الزاهر في معاني كلمات الناس تحقيق حاتم صالح الضاحن، بغداد 1979 .

– حمزة الاصبهاني (ت بين 350 – 360) الدرة الفاخرة في الأمثالا السائدة كتاب الأمثال على أضل من تحقيق عبدالمجيد قطامش، (1–2) القاهرة 1972

– أبو هلال العسكري (ت. بعد 395/ 1005): جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، 1–2، القاهرة 1384/ 1964.

– الواحدي (ت 4680/ 1075): الوسيط في الأمثال، تحقيق عفيفي محمد عبدالرحمن، بيروت 1395/ 1975.

– الميداني (ت. 518/ 1124): مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم 1–4، القاهرة (79–1399/ 77–1979). (حول المصادر انظر عبدالرحمن التكريتي، مجلة المورد 3,2).

– الزمخشري (ت. 538/ 1144): المستقصى في أمثال العرب، 1–2، حيدر آباد – الهند 1381–1962.

– رشيد الدين الوطواط (ت. 573–1177): لطائف الأمثال وطرائف الأقوال، تحقيق سيد محمد باقر سبزواري، طهران 1358/ 1979. (انظر كرامت رعنا–حسيني في Ayandeh 6/ 1359–1980 ص 560–568. وفؤاد السيد: فهرس المخطوطات المصورة، 1، القاهرة 1954، ص 502ب: غرر الأقوال ودرر

الأمثال، وحول مجموعات أخرى من كتب الأمثال انظر هناك ص 427–428.

وتتعلق خمس رسائل علمية بموضوعنا هي:

– عبدالمجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى، القاهرة 1956.

– أمة الكريم قريشي،. أبو محمد الرامهرمزي (ت. 360/970): كتاب أمثال الحديث، مجموعة من أقوال النبي المأثورة (بون 1959) وحيدر آباد 1388/1968.

– محمد بهاء الحق رانا: الجزء الأول من كتاب تمثال الأمثال لجمال الدين الشيبي (ت 837–1433)، لاهور 1961. ونشر الكتاب كاملاً بتحقيق أسعد ذبيان، بيروت.

– A.M.al - Dhugaig, A Critical and comparative Study og the Ancient Aralic Provesgs Contained in al-Maidanis Collection. Leeds 1996.

– محمد بن شريفة: الأمثال العوام في الأندلس لأبي يحيى الزجالي (ت. 694/1294)، (القاهرة 1969)، 1–2، فاس 1395/1975 (مع طبعة تتضمن مصادر أخرى حول الموضوع).

– فهناك رسالة سادسة ما تزال في طور الإعداد حول أبي الحسن البيهقي (ت 565/69–1170): غرر الأمثال ودرر الأقوال.

ويتبع هذه المصادر موضوعات خاصة تتعلق بهذا الموضوع، وهي:

– T - Fahd "Psychologie animale et Comportement humain dans les Proverges", in Revue de Synthese , 3e Serie , no. 61-62/1971/5-43, 65-66/1972/43-63,73-74/1974/233256, 92/1978/307-356,92/1978307-356

وهنا أشكر السيد اوتو شبيس على الإشارة إلى هذا العمل

– صلاح الدين المنجد: أمثال المرأة عند العرب، ما قالته المرأة العربية وقيل فيها، بيروت 1401/1981.

ويلاحظ أخيراً أن ابن الكلبي (ت 204/819) حسب معرفتنا لم يؤلف كتاباً في الأمثال. انظر: مجموعة كتب الأمثال، ص 76، ص(2) 112–113، الحاشية 3. وتستبعد كتب الأمثال المذكورة في تاريخ التراث العربي 1/262 نقلاً عن الجاحظ في كتابه الحيوان 3/209–210، وحسب النخار ولسان الحمره. لأنهما ذكرا معاً مع آخرين بصفتهما من علماء الأنساب، وليس بصفتهما مؤلفين لمجموعات كتب الأمثال.

7– انظر: مجموعات كتب الأمثال ص 48–49، ص(2) 75 – 76 أو ص 71، ص (2) 106.

8– يعتقد فؤاد سزكين (في تاريخ التراث العربي 1/60، 78–79، ليدن 1967) أن المؤلف يقتبس بعد كلمة قال وغيرها من مصدر مكتوب أمامه بشكل مباشر، وأنه على أساس مثل هذه الاقتباسات أعيدت صياغة كل الكتب من القرن الأول والثاني للهجرة. انظر أيضاً تاريخ التراث العربي 1/5. وهذا لا يصدق على كتب الأمثال كما يوضح هذا البحث. وقلما يجوز أن يتصرف مع كتب القراءات بشكل آخر. انظر: زيلهايم بيانات حول تاريخ الأدب العربي، 1/43027، فيسبادن 1976. ولا يمكن أن تسري نظرية سيزكين على فروع الأدب الأخرى أيضاً. ويصل شتاوس في أطروحته: «رواية تفسير القرآن لمجاهد بن جبر» (ت 104–722)، حول مسألة إعادة المصادر الإسلامية المبكرة المستخدمة في المؤلفات المجموعة في القرن الثالث للهجرة، (غيسن 1969) إلى نتيجة واضحة مفادها «أن تفسير مجاهد عن طريق كل

المصادر المتوفرة لدينا لم يتمكن من إعادته» ص225. هذا ولم يعلق فؤاد سيزكين الذي تعود فكرة هذا العمل إلى إيحائه على ذلك حتى الآن.

ويسري الأمر نفسه على ابن اسحق المتأخر (ت 151-867) ورواياته حول الأنبياء وبداية الإسلام، كما تظهر أطروحة سعدون محمد السموك: «الروايات التاريخية حسب ابن اسحق» بحث إجمالي، فرانكفوت 1978، ص، 16، حيث جاء فيها: «تقود هذه الإثباتات إلى نتيجة أنه لم يوجد نص موحد لرواية ابن اسحق يمكن أن يستند إليه رواة مهمون ومؤلفون متأخرون (...) وأنه من الأرجح أن ابن اسحق قدم رواياته الكثيرة في صياغة شفهية فقط في أوقات مختلفة وأسباب متنوعة فالروايات بالتالي سجلت كتابة من قبل تلاميذه وأجيال الرواة من بعده» انظر «ربين Rippin ، «اللغات في القرآن لابن عباس»، في مجلة BSOAS ، المجلد 44/ 1981، ص 15-25.

9- حول هذه المسألة انظر: زيلهايم، بيانات حول تاريخ الأدب العربي ص 36 وما بعدها.

10- انظر: مجموعات كتب الأمثال ص49، ص (2) 76 أو ص 54، ص (2) 82، واكاشيه 8 من هذا البحث.

11- انظر: ابن النديم (ت 380/ 990): كتاب الفهرست،ط. فلوكيل 1-2، ليبترج 1871-1872. والنسخة المصورة في بيروت 1964، 1/ 71-72. وفيما يتعلق بمسألة الرواية انظر الحاشية 8 من هذا البحث، وشتيفان فيلد: كتاب العين وعلم المعاجم العربي، فيسبادن 1965. وعلاوة على ذلك ينظر في الملاحق المختلفة لمحاضرات هيغل، وذلك بالنظر إلى مشاكل الصياغة في كتب العهد القديم، وبالإشارة إلى الظواهر المشابهة في الكتابة الإسلامية المبكرة. انظر آيسفيلد: «نقد هيغل ونقد كتب موسى الخمسة في العهد القديم» في: كتابات موجزة، طبع زيلهايم وماس، 1-6، توبنغن 1962-1979، 2/ 112- 122.

12- انظر فؤاد سيد: فهرست المخطوطات، مداخل 1936-1955، 1، (أ- س)، القاهرة 1380/ 1960، ص78أ. وحول طبعة حمزة انظر الحاشية 6 من هذا البحث، والتمهيد ص 51 من مجموعات كتب الأمثال ص (2) 139 وما بعدها، الحاشية 1، وبالتالي هريدي ص 78 (وانظر الحاشية 1 من البحث).

13- لا يتوفر ادعاء ابن خير في مجموعات كتب الأمثال ص 95 - 96، ص(2) 138 وما بعدها. وحول الرواية الأندلسية لكتاب الأمثال لأبي عبيد، انظر مجموعات كتب الأمثال ص 87، ص(2) 126 مع بعض الإضافات ص(2) 129. وحول إضافات أخرى، ا نظر: القاضي عياض المغربي (ت. 544٪ 1149): الغنية فهرست شيوخ القاضي عياض، تحقيق محمد عبدالكريم، تونس 1398/ 1978، ص 263.

14- منذ وقت قريب وقع في يدي مجلد «كتاب أفعل» تأليف أبي علي القالي 356/ 967، تقديم وتحقيق محمد الفاضل ابن عاشور، تونس 1972 (المقدمة ص 5-34، النص ص 35 - 96)، انظر أيضاً للمحقق: «السند التونسي في علم متن اللغة»، في مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة 19/ 1385-1965/ ص 7-17 ولا سيما صفحة 11، الحاشية الأولى. ويشير هريدي (انظر الحاشية 1 من البحث) ص 77 إلى بحث آخر لابن عاشور حول الموضوع ألقاه في الجلسة 35 لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وطبع في مجموعة البحوث والمحاضرات لعام 1969، ص

341-350. وهذه المجموعة لم أستطع الحصول عليها حتى الآن.

15- هذا ما أغفله ابن عاشور ص 24 حسب رأيي، لأنه يستنتج من ذلك أن المسودة التي نسخها يوسف بن الطنبذي كانت مسودة أخرى.

16- وبالمقابل يريد ابن عاشور ص 19 وما بعدها أن يفهم من خلال (مختصر ابن رشيد) أنه اختصار، وهو الذي وضعه ابن رشيد من نص القالي، ولكن لماذا انبغى على ابن رشيد أن يستخرج الكتاب الصغير بعنوان «أفعل من كذا».

ويخلط ابن عاشور ص 20 بين سيرة ابن رشيد وسيرة الزبيدي حسب ياقوت (القاهرة) 18 / 181= ط. لندن - القاهرة 6/ 520. فابن رشيد هو محب الدين. أبو عبدالله محمد بن عمر الفهري الأندلسي المعروف. ولد في مدينة سبته 657/ 1259، وبعد دراسته في موطنه ذهب إلى الحج وعمره 26 سنة، وبعد عدة رحلات إلى مركز التعليم الإسلامي عاد عام 686/ 1287 إلى سبته عبر. الجزيرة الخضراء. ويدل نسخه النفيس للأعمال الكلاسيكية على علم جم ومكانة رفيعة. وقد مات ابن رشيد في فاس عام 721/ 1321 بعد أن عمل لمدة طويلة في قرطبة. انظر محمد الفاسي: ابن رشيد الفهري ورحلته إلى المشرق في مجلة معهد المخطوطات العربية بالقاهرة 5/ 1378-1959/ 31-42.

17- انظر المراكشي (ت 703/ 1303): الذيل والتكملة لكتاب الموصول والصلة، طبع محمد بن شريفة 1 (1-2) بيروت 1969، ص 127، رقم 178: بلا تاريخ - في محرم 517/ آذار 1123 حرر ابن السيد البطليوسي إجازة لكتاب أمثال أبي عبيد. انظر مجموعات كتب الأمثال، ص 86، 89 وص (2) 127، 129.

18- نقرأ عند ابن عاشور ص16: عن أخي علي بن محمد عن (بدلاً من ابن في النص) الفقيه أبي بكر البطليوسي عن... (انظر ص 96,13).

19- انظر أيضاً ابن عاشور ص 30,29,24. فقد دون في ملاحظاته - على خلاف قصده الواضح - أنه لا يمكن إثبات مثل من الأمثال لدى الميداني. وفيما يتعلق بالمؤلفين ومؤلفاتهم انظر الحاشي 6 من هذا البحث، أو فهرس مجموعات كتب الأمثال.

20- حول مخطوطات حمزة المختلفة بعضها عن بعض انظر مجموعات كتب الأمثال ص 134-135، ص(2) 194-195.

21- أي ص 11، 44، 56,55، 58، 59، 65، 81. حول أحد الأمثال حسب ابن الأعرابن، انظر القالي: الأمالي 1-3، القاهرة (2) 1344/ 1926,2/ 192، القاهرة (3) 1373/ 1954,2/ 188.

22- انظر مجموعات كتب الأمثال ص 68، 70-71، 115,89، ص(2) 1690,142,105,102.

23- شبيه بهذا تماماً البكري (انظر الحاشية 6 من هذا البحث)، ص 395-396، ص(2) 503، والواحدي ص 44 (كان معلم الميداني، انظر: مجموعات كتب الأمثال ص 145، 149 ص (2) 210، 215). ولكن العسكري 2/ 321-322 يقتفي أثر حمزة. ويصوغ الزمخشري 1/ 99-100 هذا صياغة مستقلة، ويأتي أبو عبيد الأول بالمثل فقط، ويتنازل بالتالي عن الحكاية، لأنها مكروهة. انظر مخطوط كويرولو BL 1219، 254ب.

24- لم تصل إليّ بعد طبعة كتاب الأمثال لابي عبيد، تحقيق عبدالمجيد قطامش التي نشرت في الرياض أثناء عملي.



بين البرناسية والصوفية

(دراسة مقارنة في قصيدة: « امرأة وتمثال »)

● الدكتور أحمد زياد محبك
الأستاذ في قسم اللغة العربية
جامعة حلب

الملخص

يقدم هذا البحث دراسة مقارنة تكشف المؤثرات الثقافية في قصيدة متميزة للشاعر عمر أبو ريشة، عنوانها: «امرأة وتمثال»، والدراسة تعمد إلى مقارنة القصيدة بأسطورة بيجماليون، وبقصيدة للشاعر الفرنسي ليكونت دي ليل عنوانها «فينوس من ميلو»، وتظهر انطلاق الشاعر من عالم التمثال المادي المحسوس إلى آفاق سامية تتجاوز الزمان والمكان وكل ما هو محدود ليعانق المطلق، وههنا تربط الدراسة هذا الموقف بنشأة الشاعر على الطريقة الصوفية. ثم تعرض الدراسة بالنقد والتحليل للبنية الفنية للقصيدة فتقف عند صورها وألفاظها وموسيقاها وبنائها وتلجأ الدراسة ثانية إلى المقارنة فتربط القصيدة ببناء السونيت ولا سيما سونيتات وليم شكسبير.

مقدمة

للشاعر عمر أبو ريشة (١) وقفة خاصة أمام الجمال، تميزه، حتى يكاد ينفرد بها، وفيها يعبر عن رؤية تتجاوز الزمان والمكان والجسد والحجر وكل ما هو آني محدود إلى ما سواه من الكلي المطلق. وتتجلى هذه الوقفة في تأمله تمثال فينوس، ثم التفاته إلى حسناء كانت بجواره، فإذا هو يجري مقارنة ذكية بين تمثال خالد في جماله، وصبية متغيرة في جمالها، ثم يخلص إلى دعوة غريبة، يختم بها رؤيته التي عبر عنها في قصيدة له عنوانها «امرأة وتمثال»، وقد كتبها عام 1946.

وهو في القصيدة يستوحي مباشرة تمثال فينوس (2)، ولكنه يشف في أعماقه عن تأثره بأسطورة بيجماليون، فأين يقف الشاعر من هذه الأسطورة وذلك التمثال؟ بل أين يقف من الجمال؟

- ١ -

والشاعر يستهل القصيدة بنداء الحسناء، ليلفت نظرها إلى تمثال جميل، ثم يمضي في وصفه، فهو يمثل سيدة سخرت بالدنيا، واكتسبت الخلود من خلال الفن، وهي عريانة، أسكرت الخيال بعريها، وهي صبية أبدا لا تشيخ، والناظر إليها يذهل أمام جمالها، وقد أودعها مبدعها كل فنه، ثم ارتحل عنها وتركها خالدة لا تتغير. ويلتفت الشاعر إلى الحسناء ثانية، فيناديها وهو مشفق عليها من عاتيات الزمن، ويخشى على رؤاه أن تتغير إذا هي تغيرت، لذلك يتمنى لو تحولت إلى تمثال من حجر.

وفيما يلي نص القصيدة:(3)

حسناء، هذي دمية
منحوتة من مرمر
طلعت على الدنيا طلو
ع الساخر المستهتر
وسرت إلى حرم الخلو
د على رقاب الأعصر

×××

عريانة سكر الخيا
ل بعريها المبتكر
أبدا ممتعة بينبو
ع الصبا المتفجر
ترنو إليها في وجو
م الحالم المستفسر
والطرف بين منقل
في سحرها ومسمر
وشى بها إبداع نا
حتها الجمال العبقري
ومضى وبنت رؤاه لم
تكبر ولم تتغير

×××

حسناء، ما أقسى فجا
ءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن
تتغيري.. فتحجري

- ٢ -

وتأتي الكلمة الأخيرة من القصيدة «فتحجري» مصباحا يضيء القصيدة كلها، والكلمة منسجمة والمناخ العام للقصيدة، وقد تم فيه تمجيد الجمال المتجسد في الحجر وتأكيد خلوده على مر الزمان، فكأن الخاتمة جاءت نتيجة منطقية ونفسية لكل ما سبقها من مقدمات، ولكنها على الرغم من ذلك تظل مفاجئة ومدهشة، لأنها مخالفة للمألوف.

وهذا الموقف من الجمال يعني القلق الشديد من الزمن، والحرص الأشد على الجمال، والخشية من تغيره، والطموح إلى بقائه خالدا، وهذا كله يؤكد عدم الوقوف عند الظاهر، وعدم الاكتفاء به، كما يؤكد التطلع إلى ما وراءه من قيم تتجاوزه إلى معانقة الجمال الكلي المطلق.

وعلى هذا فإن الدعوة إلى التحجر ليست دعوة إلى حفظ جسد أو التحول إلى كتلة مادية، وإلا كانت دعوة فقيرة مُسفّة لا قيمة لها، تقوم على قتل كيان إنسانَي حي، في سبيل كيان حجري جامد، ومعاذ الشعر أن تكون هي دعوته أو رؤياه.

إن الدعوة إلى التحجر هي دعوة إلى اقتناص لحظة من الزمان، للقيام بفعل غرائبي معجز، هو فعل التحجر، ليتم من خلاله اختراق تلك اللحظة للنفاذ إلى آفاق وآماد تتجاوزها إلى ما هو أرحب وأبقى.

وحين يتم ربط فعل التحجر بما سبقه من تمجيد التمثال الخالد، يمكن فهم فعل التحجر على أنه عملية الخلق الفني، وبذلك يغدو الإبداع الفني - ولا سيما النحت - هو الفعل الإبداعي الخلاق الذي يخترق به الإنسان الأزمان والحدود والأبعاد.

وحين يتم مرة أخرى ربط ذلك الفعل الإبداعي الخلاق بالمناخ العام للقصيدة، وهو تمجيد التمثال، يمكن القول إن المعنى بذلك الفعل الإبداعي الخلاق هو فن النحت على وجه الخصوص.

والنحت فن مكاني بطبيعته، وبذلك يمكن القول أيضا أن الفعل المبدع الخلاق يخترق الأزمان من خلال بقعة مكانية محدودة، يعيد تشكيلها تشكيلا جديدا، ولا يتركها مجرد كتلة حجرية، وإنما يمنحها بعدها الجمالي، لينفذ أيضا من خلال هذه البقعة أو الكتلة المكانية المحدودة، وعبر الفعل الإبداعي الخلاق، إلى ما وراءها من حدود وأبعاد أكبر منها وأعظم.

وبذلك تغدو القصيدة تعبيرا عن توق إنساني مبدع خلاق للانعتاق من المكاني والزماني وكل ما هو محدود إلى ما وراءه من كلي مطلق وغير محدود. وهذا التوق لا يتحقق إلا من خلال فعل إبداعي خلاق. أي من خلال الجمال الفني.

وهكذا، فالقصيدة لا تفضل الجمال الفني على الجمال الحي، أي أنها لا تفضل جمال التمثال على جمال المرأة، وإنما هي تطمح إلى الكلي والمطلق، وطموحها هذا لا يتحقق إلا من خلال الفن.

- ٣ -

ومن الممكن مقارنة القصيدة بأسطورة مثَّال يدعى بيجماليون، كان قد عزف عن نساء الأرض، ومضى يصنع من خياله تمثالا لفتاة صاغها كما يهوى وقد سماها: جالاتيا، ثم هام في تمثاله حبا، حتى إنه تمنى على أفروديت إلهة الحب أن تبعث فيه الحياة، فاستجابت له وبعثت الحياة في تمثاله، فتزوجه، وعاش معه في هناء وسرور(4).

إن اختيار مبدع الأسطورة هو اختيار لما هو عادي، ويومي، لما هو آني ومحدود وعابر، هو اختيار لما هو في حدود المادة، أما اختيار الشاعر في القصيدة فهو اختيار لما هو وراء ذلك، هو اختيار لما هو كلي ومطلق أبدي.

وقد يعد اختيار مبدع الأسطورة اختيارا لما هو إنساني، وحي ومتحرك، لما فيه قدرة على الخصب والإنجاب ولو كان يحمل أيضا في داخله بذور موته وفنائه، أي قد يعد اختيار مبدع الأسطورة تفضيلا للحياة على الفن.

كما قد يعد اختيار الشاعر اختيارا لما هو أبدي، ودائم لا يتغير، ولو كان جامدا في حجر، ساكنا لا يتحرك، ولو كان غير حي، أي قد يعد اختيار الشاعر تفضيلا للفن على الحياة.

ولكن مثل هذا الفهم يحد من أبعاد القصيدة ويضيقها، ولا يفتح آفاقها على قيم أعلى، بالإضافة إلى أنه فهم قريب المنال، قاصر.

إن تمني الشاعر لجمال المرأة الحي أن يتحول إلى جمال تمثال متحجر، ليس تجميدا للجمال، ولا حصرا له في كتلة من حجر، ولا تحويلا له من حي متحرك إلى جامد ساكن، إنما هو إعلاء للجمال، من

يومي عابر مؤقت، إلى مطلق كلي أبدي، هو دعوة إلى الانطلاق فيما وراء المادة، للتحليق في آفاق غير محدودة من الأبدية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، بل تتجاوز الفهم اليومي المحدود.

لذلك قد تبدو الدعوة إلى تحول الجمال الحي إلى جمال تمثال ساكن دعوة غريبة وهي في الواقع دعوة غريبة، ولكنها، بعد طول تأمل، وبعد ربطها بالطموح الإنساني إلى ما هو أبدي ومطلق، تبدو دعوة فذة لا يفكر في مثلها، ولا يدعو إليها، إلا من سعى إلى الانعتاق من لحظته الراهنة إلى آماد غير محدودة، وهو سعي غير عادي، بل هو سعي فذ، لا يفكر فيه، ولا يسعى إليه إلا من عرف طريق الوجد الصوفي.

وعلى هذا الأساس، فثمة مفارقة كبيرة جدا بين موقف بيجماليون في الأسطورة، وموقف الشاعر في القصيدة، فالنحات في الأسطورة يتطلع إلى الجسد اليومي العابر الفاني، على حين يطمح الشاعر إلى ما هو أسمى وأبقى وأكثر تجاوزا لكل ما هو محدود.

ومن هنا يمكن القول إن مقارنة القصيدة بأسطورة بيجماليون تؤكد المفارقة والاختلاف، كما تؤكد الخصوصية والتميز في القصيدة.

- ٤ -

ولكن من الممكن بعد ذلك مقارنة قصيدة أبو ريشة بقصيدة الشاعر الفرنسي شارل ليكونت دي ليل (1818 - 1894)، وقد استلهم فيها التمثال نفسه، وهي بعنوان: «فينوس من ميلو»، وفيما يلي بعض الأسطر منها:(5)

أيها التمثال المرمري المقدس
يا من تتزيا بثوب القوة والروح
أيتها الآلهة التي لا تقاوم، يا من يملؤك النصر بأمجاده،
يا تقية كالانسجام صافية كالبرق
يا رمزا معبودا للسعادة الباقية
يا صافية كالبحر الصافي
أبدا لم يكسر قلبك الصامد نشيج باك
ولا عكرت دموع البشر سناك
سلاما لك، إن القلب ليشتد خفقانه لمرآك
جدول مرمري يرطب قدمك البيضاء
تمشين فخورة عارية فيهتز العالم

إن رؤية الشاعر البرناسي تقوم على تمجيد الجمال للجمال، بعيدا عن أي غرض أو هوى، وتسعى إلى الانطلاق نحو الأسمى، والأبقى، وهو في تصوير الجمال يؤكد عظمته وسموه، كما يؤكد قدسيته وانتصاره، من خلال عريه الفاخر.

وواضح اتفاق رؤية الشاعر أبو ريشة ورؤية الشاعر ليكونت دي ليل، وواضح أيضا تقارب المعاني، وما هو التقارب الجزئي العارض، إنما هو تقارب يرجع إلى اتفاق الرؤية.

وبالإمكان تأكيد بعض النقاط بالمقارنة الدقيقة، وفيما يلي مقارنات ثنائية، الأولى للشاعر ليكونت دي ليل والثانية للشاعر عمر أبو ريشة:

(1) - أيها التمثال المرمري المقدس
1 - هذي دمية منحوتة من مرمر
2 - يا من تتزيا بثوب القوة والروح
أيتها الآلهة التي لا تقاوم، يا من يملؤك النصر بأمجاده
(2) - وسرت إلى حرم الخلو
د على رقاب الأعصر
(3) - أبدا لم يكسر قلبك الصامد نشيد باك

ولا عكرت دموع البشر سناك
3. طلعت على الدنيا طلو
ع الساخر المستهتر
(4) – تمشين فخورة عارية فيهتز العالم
4 ـ عريانة سكر الخيا
ل بعريها المبتكر
(5). أيتها الفتنة المنتصرة
5 ـ وسرت إلى حرم الخلو
د على رقاب الأعصر

ومرة ثانية لا بد من الإشارة إلى أن تلك المقارنات الجزئية لا تتضح قيمتها في تشابه أو تقارب بين جملة وجملة أو فكرة وفكرة، وإنما تتضح قيمتها من خلال ردها إلى النسق العام الذي ينتظم القصيدتين، وهو نسق يسمو من الجسد والزماني والمكاني إلى ما وراء ذلك كله من آفاق لا حدود لها.

ويتأكد ذلك لدى ليكونت دي ليل في خطابه التمثال بقوله:

يا رمزا معبودا للسعادة الباقية

وفي طلبه من التمثال أن يقدح في صدره شرارة علوية تتجاوز الهموم اليومية لتنصهر في المعدن الإلهي، وذلك بقوله(6):

إن كنت لم أصل تحت سقف معبدك الأتيكي
ولا عند مذبحك أيتها الفتنة المنتصرة
فاقدحي في صدري الشرارة العلوية
ولا تحبسي مجدي في قبر الهموم
ودعي أفكاري تنساب في إيقاعات ذهبية
كالمعدن الإلهي المصبوب
في القالب المنسجم البديع

ولعل في هذا كله ما يؤكد التقاء الشاعرين في الانطلاق من التمثال المادي الساكن المحدود بالزمان والمكان إلى ما وراء ذلك كله من آفاق وآماد لا حدود له في تطلع نحو المطلق.

إن قصيدة الشاعر ليكونت دي ليل تومىء إلى تأثر قصيدة الشاعر عمر أبو ريشة بها، ولكن من الصعب إثبات ذلك تاريخيا.

ولكن كيف كانت السبيل إلى التقاء الشاعرين في الرؤية؟

لقد كانت سبيل الشاعر الفرنسي هي البرنانسية، وكان هو واحدا من مؤسسيها، وشاعرا من أعظم شعرائها.

والبرناسية هي المذهب الذي يعلي من الجمال ويقدره لذاته، ويترفع عن أن يكون الفن لخدمة غرض عام، أو للتعبير عما هو يومي عارض، أو شعبي بسيط، بل يتطلع إلى سمو الفن، والارتقاء به إلى الجمال المطلق، وهو ارتقاء لا يتحقق في المذهب البرناسي إلا من خلال الاهتمام بموضوعات شعرية فذة خاصة، قريبة مفاجئة مدهشة، كما لا يتحقق ذلك الارتقاء بالفن إلا من خلال العناية بالشكل والاهتمام باللفظ(7).

على حين كانت سبيل الشاعر العربي هي الصوفية، وكان عمر أبو ريشة قد ربي عليها، إذ ورثها عن جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي شيخ الطريقة الشاذلية، وفي بيت جدة بعكا كان الشاعر وهو فتى «يختزن في خزان شعوره الأكبر إيقاع الطريقة وإيقاع الحضرة وإيقاع المذاكرة وإيقاع صلاة الجماعة، وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب سترته الداخلي كتيب صغير اسمه (الوظيفة الشاذلية)، وهي الورد الذي يقرؤه أبناء الطريق مرتين في اليوم»(8).

ولذلك لم يكن التطلع نحو المطلق بتجاوز المادي المحدود غريبا على الشاعر أبو ريشة، ولم يكن غريبا التقاؤه مع الشاعر الغربي في ذلك الموقف، ويبدو من

الصعب رد موقفه من تمثال فينوس إلى تأثره بقصيدة ليكونت دي ليل، إلا إذا ثبت ذلك تاريخيا، ولكن يمكن رده ببساطة إلى نشأته الصوفية.

ومما لا شك فيه أن مؤثرات الطريقة الصوفية لم تظهر في القصيدة واضحة مباشرة، كما لم تظهر بصورة واعية، وإنما كانت الصوفية هي الثقافة التي شكلت رؤية الشاعر، ووعيه الفني، وكانت الجذر العميق غير الظاهر الذي يغذي تجربته.

والبيت الأخير في السونيت هو بيت القصيد(٩).

ويبدو تأثر الشاعر بسونيتات وليم شكسبير أكثر وضوحا، فقد ترك وليم شكسبير أكثر من مئة وخمسين سونيتة، وقد أعطى لكل سونيتة «تركيبة جدلية، فهي تبدأ عادة بفكرة تعبر عنها الأبيات الأربعة الأولى، ثم توسعها الأربعة التالية، ثم تناقضها أو تضيف إليها جديدا الأربعة الثالثة، وتنتهي بحل حاسم في البيتين الأخيرين»(١٠).

على أن مؤثرات ثقافية أخرى تظهر في القصيدة ولا سيما بنيتها الفنية، وتتمثل هذه المؤثرات في السونيت.

فالقصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع، يلفت الشاعر في المقطع الأول الحسناء إلى خلود التمثال، في ثلاثة أبيات، ثم يصفه بإيجاز شديد، وصفا لا يتناول جزئياته، إنما يتناول أثره في النفس، في خمسة أبيات، ثم يأتي بالنهاية المفاجئة في بيتين وتلك النهاية هي الدعوة إلى تحول جمال الحي إلى جمال التمثال.

وهذا النسق في بناء القصيدة يشبه إلى حد بعيد نسق بناء السونيت، وهي قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا اخترعها شعراء بروفنسا في القرن الثالث عشر وقد طوره الشاعر الإيطالي بترارك 1304 ـ 1374 ثم انتقل إلى فرنسا وانكلترة وأصبح له شهرة واسعة في عهد الملك لويس الرابع عشر وقد أشاد الشاعر والناقد بوالو بقدرة السونيت على التعبير عن معان كثيرة في أسطر قليلة وقد ازدهر السونيت ثانية على يد الشعراء الرومانتيكيين ثم البرناسيين،

والشاعر يأتي بصور مبتكرة كثيرة، منها تصويره الخلود حرما، وقد استطاعت حسناء التمثال الوصول إلى ذلك الحرم، بعد أن أذلت الأزمان وسارت على رقابها. والصورة تأتي موجزة مكثفة في البيت التالي:

وسرت إلى حرم الخلود
على رقاب الأعصر

والصورة تدل على إحساس الشاعر بكبرياء الفن وعزته ورفعته، كما تدل على تقديسه للخلود وتطلع شائق إليه، كما تدل على الإحساس القاسي بالزمن، الذي لا بد من الصراع معه، والانتصار عليه، لتحقيق الخلود.

والصورة تشير في أعماقها إلى صورة قديمة، للشاعر أبي تمام، في وصف انتصار المعتصم على الروم، وهي لا تقل عنها روعة، وتتمثل في قوله (١١):

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

ومن الصور المبتكرة تصويره عري التمثال عريا عزيزا رفيعا متكبرا، فهو عري غير مبتذل، إنما هو عري رفيع

سام، وهو بعد ذلك عري أسكر الخيال، فكأن الخيال ههنا يتجاوز بالسكر آفاقه إلى ما هو أبعد من الخيال نفسه وأرحب، وهذا يؤكد أن الفن هو انعتاق لما وراء آفاق الخيال، كما يرشح للفهم الصوفي للقصيدة. وتلك الصورة تأتي مكثفة موجزة في البيت التالي:

عريانة سكر الخيا
ل بعريها المتكبر

ومن تلك الصور المبتكرة تشبيه الصبا بينبوع، وجعل هذا الصبا أبديا، لا يشيخ ولا يتغير، وتتلخص هذه الصورة الحية المتحركة أبدا، في بيت موجز، هو:

أبدا ممتعة بينـ
ـبوع الصبا المتفجر

ولعل أجمل صور القصيدة تصوير النحات يزين الجمال نفسه بتمثاله الجميل، بفضل إبداعه، وهذا يؤكد أن جمال الفن يتجاوز جمال الواقع، بل يزينه، ويرفعه إلى عالم من الجمال الكلي، أرحب وأوسع، بفضل الإبداع، الذي هو فعل خلاق، يتجاوز أيضا الأفعال العادية.

ويتلخص ذلك المعنى الكوني، في البيت التالي:

وشىّ بها إبداع نا
حتها الجمال العبقري

ولعل في هذه الصورة ما يرشح لفهم القصيدة ولا سيما الدعوة فيها إلى تحول الجمال الحي إلى جمال التمثال على نحو من الدعوة إلى الكلي والمطلق.

ثم يلحق الشاعر تلك الصورة بصورة أخرى، لا تقل عنها ابتكارا، فيشير إلى خلود الفن إشارة ذكية، إذ مات مبدع التمثال، وفني، ولكن تمثاله بقي من بعده، لم يكبر، ولم يتغير، والجميل في الصورة أنه جعل التمثال ابنة خيال النحات.

وتأتي تلك الصورة المركبة في بيت مكثف أيضا، وهو:

ومضى، وبنت رؤاه لم
تكبر ولم تتغير

وحين يجعل الشاعر التمثال «بنت الرؤى»، فإنما يشير إلى أمرين اثنين، أولهما أن الإبداع الفني هو عملية خلق وولادة وإيجاد كائن له وجوده واستقلاله، ويتمثل ذلك في كلمة «بنت»، وثاني الأمرين يرجع إلى كلمة «رؤى»، بما توحي به من عوالم من الخيال أنأى من عوالم الحس والمادة وأبعد.

وسوف يكرر الشاعر هذه الصورة، ويتوسع بها في رثائه للشاعر الأخطل الصغير، إذ يصف قصائده بأنها بناته، وبما أن معظم شعر الأخطل في الخمر والهوى والشباب، فسوف يصف بناته بالصبايا اللاهيات، ويموت والدهن الشاعر، ولا تعلم قصائده بموته، ويبقين سادرات في اللهو والحب والجمال، ويدعو الشاعر إلى كتم خبر موت والدهن، حتى لا يروعن، بل يؤكد ضرورة كتمان الخبر أبدا إشفاقا عليهن، فيقول في قصيدة عنوانها بنات الشاعر، يرثي فيها الأخطل الصغير(12):

نديك السمح لم يخنق له وتر
ولم يغب عن حواشي ليله سمر
بنات وحيك في أرجائه زمر
يهزها المترفان الزهو والخفر
تيتمت وهي لا تدري ونشوتها
من كل عنقود ذكرى كنت تعتصر
رواقص تحمل السلوى وتسكبها
وليس تعلم ما الدنيا وما القدر
على تأودها الإغراء منتفض
وفي تلفتها التحنان منهمر
نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا
تكاد في صمتها للشوق تعتذر

فلا تلمها إذا لم تخب بسمتها
ولم يعكر صدى ألحانها كدر
لم يبلغ الخبر الناعي مسامعها
عن مثل هذي اليتامى يكتم الخبر

ويلاحظ ظهور الصفات في القصيدة، وفيما يلي بيان بها:

دمية منحوتة من مرمر - طلوع الساخر المستهتر - بعريها المتكبر - ينبوع الصبا المتفجر - الحالم المستفسر - الجمال العبقري - الزمان الأزور.

ومعظم الصفات السابقة صفات نوعية، تحدد ماهية الموصوف، ومن دونها يصبح الموصوف مجردا وليس ذا قيمة، ومن ذلك: العري المتكبر - الزمان الأزور - الجمال العبقري.

وفي القصيدة قدر كبير من العفة، وقدر كبير أيضا من إثارة الخيال، فالشاعر يصف التمثال العاري، ولا يصفه، مثيرا بذلك الخيال، ومعبرا عن عفة، تؤكد كبرياء العري وعزة الفن.

فهو يختصر اختصارا شديدا في وصف الجسد، بل لا يصفه، وإنما يصف أثره في ناظريه وصفا مختصرا أيضا، فيقول:

نرنو إليها في وجوم
الحالم المستفسر
والطرف بين منقل
في سحرها ومسمّر

فالشاعر بذلك يجتزىء ولا يفصل، ويلمح ولا يوضح، ويشير من غير أن يحدد، تاركا الخيال حرا، لينطلق، وليتجاوز الواقع المحدود.

-٩-

والقصيدة بصورة عامة تمتاز بالإيجاز الشديد والتكثيف، ولا شيء من التطويل فيها أو الإسهاب، ولا شيء من الاستغراق في الوصف، على الرغم مما في التمثال نفسه من مجال واسع للوصف، ومما ساعد على هذا الإيجاز وقواه نظم القصيدة على مجزوء الكامل، فالبيت فيها قصير، قليل الحركات، لا يتضمن سوى أربعة تفعيلات، وحركات الكامل كثيرة، ساعدت على ظهور الحركة وخفتها ورشاقتها، كما ساعد على ظهور الحركة حرف الروي المطلق، وهو الراء المكسورة، والراء في حركتها الممتدة توحي بامتداد غير منته للراءات المتكررة، كأنها تخلق أصداء واسعة، توحي بجمال أبدي لا ينتهي، بل كأن تلك الأصداء تتكرر في الكون الواسع وتتجاوب.

ويلاحظ بروز النداء، في مطلع القصيدة، حسناء، وبروزه ثانية في منتهاها، وكلا النداءين مفاجيء، بما يأتي بعدهما من قول، فالنداء الأول فيه لفتة إلى جمال التمثال، وهي لفتة مفاجئة، وأكثر منها مفاجأة ما يأتي بعد النداء الثاني، من دعوة إلى التحجر، وبذلك يبدو النداء الثاني كالرد على النداء الأول، وهو يشكل أيضا عودا بالقصيدة إلى مبتدئها، مما يمنحها تماسكا خارجيا بالإضافة إلى تماسكها الداخلي.

وهكذا تنسجم مكونات القصيدة من صورة وإيقاع ولغة ورؤية لتشكل موقفا من الحياة يقوم على السعي إلى رؤية ما وراء الجمال الظاهر والعابر والمحدود من جمال مطلق كلي أبدي، وهو سعي يقوم على أمنية عمادها الدعوة إلى التحول إلى حجر، وإذا كان هذا التحول في الواقع مستحيلا، فهو في عالم الفن، ولا سيما النحت، ممكن، وتلك هي معجزة الفن، بل لعلها هي رسالته.

الحواشي والتعليقات

1 - عمر أبو ريشة، ولد عام 1908 أو 1910، في بلدة منبج قرب حلب، نشأ في بيت جده لأمه بعكا في فلسطين، انتسب إلى الجامعة الأميركية في بيروت، ثم غادرها إلى مانشستر ليتابع دراسته العلمية، ولكنه انصرف إلى الشعر، ثم رجع إلى الوطن ليعمل مديرا لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل منذ عام 1949 إلى عام 1970 سفيرا لبلاده في عدة دول منها البرازيل والأرجنتين والشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، ثم أمضى بقية حياته متنقلا بين سورية ولبنان والسعودية، توفي في 16/7/1990.

ينظر في ترجمته: غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، 1972، مادة: عمر أبو ريشة، والدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية 1968. طوال البحث تمت رواية «أبو ريشة» على الحكاية دون إعرابها، لأنها لقب ثابت على الأسرة.

2 - فينوس آلهة رومانية، تعد آلهة الخضار والزهور والثمر، ثم اتحدت بالآلهة اليونانية أفروديت، واستعارت صفاتها وآثارها، وأفروديت هي آلهة الجمال والشهوة والخصب عند الإغريق، وثمة تقارب بينها وبين عشتار. وتمثال فينوس دي ميلو من أشهر تماثيل فينوس ويرجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد وهو محفوظ في متحف اللوفر بباريس.

ينظر:

عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 56 - 59 وص 341.

3 - أبو ريشة، عمر، من عمر أبو ريشة شعر، دار مجلة الأديب، بيروت، 1947، ص 17 - 19.

4 - ينظر في أسطورة بيجماليون:

عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص 198.

5 - مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد 119، تشرين الثاني 1987، ص 96 - 98.

(6) المصدر السابق، ص 98.

(7) ينظر في البرناسية:

الحاوي، إيليا، البرناسية، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 9 - 64.

هلال، غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط. ثالثة، 1981 ص 384 - 392.

مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص 110.

حاتم، د. عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص 379 - 385.

8 - أبو ريشة، زليخة، «عمر أبو ريشة، شهادة» المجلة الثقافية. الأردن، العدد 23 كانون الأول 1990، ص 109 - 110.

9 - ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 114.

10 - شكسبير، وليم، السونيتات، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983، ص 13.

11 - أبو تمام، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1951، المجلد الأول ص 78.

12 - أبو ريشة، عمر، غنيت في مأتمي، دار العودة، بيروت، 1970، ص 47 - 48.

المصادر والمراجع

1 - أبو تمام، 1951، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة.

2 - أبو ريشة، زليخة، 1990 - «عمر أبو ريشة: شهادة»، المجلة الثقافية، الأردن، العدد 23، كانون الأول.

3 - أبو ريشة، عمر، 1947، من عمر أبو ريشة شعر، دار مجلة الأديب، بيروت.

4 - أبو ريشة، عمر، 1970، غنيت في مأتمي، دار العودة، بيروت.

5 - حاتم، د. عماد، 1979، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس.

6 - الحاوي، إيليا، 1980، البرناسية، دار الثقافة، بيروت.

7 - الدهان، سامي، 1968، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت.

8 - شكسبير، وليم، 1983، السونيتات، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

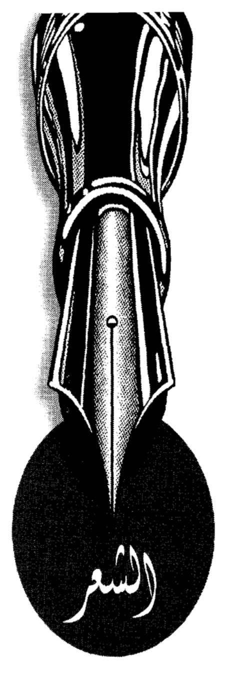
9 - عثمان، سهيل، الأصفر، عبدالرحمن، 1982، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق.

10 - فريال، محمد شفيق، 1972، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية.

11 - مكاوي، عبد الغفار، 1987، قصيدة وصورة، كتاب عالم المعرفة، الكويت العدد 119 تشرين الثاني

12 - مندور، محمد، لا تاريخ، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة.

13 - هلال، غنيمي، 1981، الأدب المقارن، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت.



■ مالذي قالت النخلة الشاعرة	مالك بو ذيبة
■ كقصب ينهشه الندم	مها بكر

شعر

ما الذي قالت النخلة الشاعرة!!

شعر: مالك بوذيبة

كان للبحر لون البنفسج في خاطري،،،
عندما حاصر الموج أشرعتي
واعتراني الدوارْ!
الرصيف الطويل تهشم في أعيني،
والمدينة قالت وداعا بنبرة صوتي!
لم أكن دامعا كالدجى
ساعة الانكسار
لم أكن باسما كالنهار
كنت مثل صفوف النخيل أقاوم موتي!
علمتني التجارب أن الهزيمة نصف انتصار
والشتاء المسافر خلف المدى قال لي:
شاعر الحزن لا تبتئس!
فالربيع قريبا ... قريبا سيأتي!
قيل: ولا يأخذ الحب شكل المدائن في الحلم،
لا، ولا الحزين يأخذ شكل القصائد عند الأصيل
قلت: يا أيها الممكن المستحيل!
مكن القلب من صولجان النخيل
وابعد الخوف عن أعين العاشقين

عندما صار للقلب شكل مدينة شعر
حزينة
وقفت هاهنا في رصيف المدينة
نخلة من دمي تحضن القادمين:
مرحبا ... مرحبا يا نهور الحنين!
شاعر جاءني من خلايا دمي ...
وأديب تدفق كالحزن من أعيني
طافحا بالرؤى، مثقلا بالأنين!

* * *

قالت النخلة الشاعرة:
إيه يا شاعري!
قاربا في محيط الزوابع أبحرت،
لا برّ يدْنيك مني،
ولا مرفأ من يقينْ
كل شيء تشكل، ثم تحوّل، إلا أنا،
ما أنا؟!
قلت: يا الحائرة!
أنت في أعين العاشقين تساوين
طفلة
ترقب العائدين من البحر، أو ربّ
جملة تحمل القلب عبر البريد المهرّب،
تحمل قبلهْ
أنت لا شيء، أو كل شيء ... يجيء
به العمر
في الزمن المستحيل، على وهم رحلهْ
لست غير احتمال بعيد بأن ترجعي
ذات حلم، سعيد، وأن ترجعيني
أنت ما أنت،
فلتسكني القَلب، ولتسكنيني!

اكتوبر ـ 1989

قصائد من مها بكر

شعر

كقصب ينهشه الندم

ما شئت من الريح لك
وهذا الهائل من الوارف الظليل
حامل الشهد والولع
لك هذا النفيس من الرماد والياقوت
وبأي صفرة تدق القلب وترميه خلف
الباب...
ولأي ورد هدرت السرور كله..
ورماك إليّ..
رماك تهذي كقصب ينهشه الندم
كخريف عاجز عن قول الصفرة الوديعة
للشجر..
لك ما شئت من الأصابع تسكب لك
الفضة
والطراوة والأقمار الممكنة
أيٍّ بردٍ أنت
والشموس على الضفيرة قلقة تتلوى
بغزيرها من الذهب والقمح
الشجرة في هيئة عشبة أمامك
وأنت كثيرٌ لا ترى
وكثير تعج بالمرأة الغائبة بياسمينك
المأهول بيديها..
الشمس تدخل إلى الغرفة وتخرج
وأنت الرجل..
ما تزال
مكتظا بالدخان
والوله للمرأة الغائبة

خواتم

تغلقين النافذة
فتتشرد قبائل النجوم بعدك
القبيلة
تلو القبيلة
ويضيع الغيم غيمته
تصطك أصابع الشارع ببعضها
تشن السماء وحشة
وحروب هائلة
تقلق الريح على صغيراتها من
الحب
ويقسو الماء على نفسه
ويتجاهل ما تكن له الأعشاب من
حب
وخواتم وسكر..
أيتها المرأة
وأنت تغلقين القلب
لا رجلا
لا رجلا
يفلت من دمعة

مقاطع صغيرة

-1-

البارحة وأنا أبكيك
اخضرت أهدابي جميعا

-2-

على هسيس أصابعك
وهي تمر بين خصلات شعري
تغفو الريح
الــ.. ر.. يــ.. ح

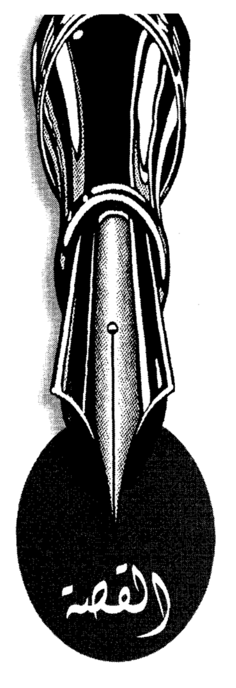
-3-

ببساطة كبيرة
تستطيع شكلةٌ لي
أن تحبس شمسا صغيرة
ثم تتركها تائهة
وببساطة كبيرة أيضا
تتساقط أصابعي من يدي
اصبعا.. اصبعا
كلما اتجهت لمصافحة
رجل غيرك

الرجل

«إلى نازلي»
كل مساء لا يطفىء ضوء الغرفة
فقط..
إنما أصابعها
يدلق الثمر على السرير مختنقا
وحزين..
وهو لا يعرف كم قالت الشجر
ظلا لياسمينها
لا يعرف كم خبأت السماء
لمعطفها الأزرق
الشامي.. رسائل حب
وضوء وطحالب
المرأة كل صباح وهي تمسح
رذاذ الحلم عن زجاج عينيها
وهي تضمد بياض الشراشف
يصطدم قلبها
بقصيدة ميتة تحت السرير
بشمس منطفئة في منفضة سجائر
الرجل
الغارق في الريح
والنوم..

شتاء 1998 / ألمانيا



■ بكاء في المطبخ — عبدالحليم يوسف

■ وداع — هاينريش بول

ترجمة : أنعام البطاط



بكاء في المطبخ

عبدالحليم يوسف

ماتت أمه في القرن السادس عشر، أربعة قرون كان يتردد على هذه المقبرة الغامضة فأطلق عليها اسما غامضا «شرمولا» لا يعرف معنى هذا الاسم، كما لا يعرفه أحد، ما يعرفه أن اخوته تهافتوا على جثة أمه المرمية على سجادة صلاة الظهر، تزاحمت ست أياد مع بعضها في جيب الجثة باحثة عن مفتاح صندوقها القديم المليء بأشياء يدرك الأحياء فقط قيمتها. يدا بركات ارتجفتا في تلك اللحظة من هول المفاجأة، استقر ظاهر يسراه في كف يمناه بألم، لجأ الى المطبخ ليبكي كعادته. لا يدري من أين اكتسب هذه العادة، خمسة عشر إصبعا خرجت من الجيب تتقطر دماء سوداء، نظر الى الأيادي الثلاث الدامية، شعر بها تحاصر رقبته محاولة خنقه، استغرب من وجود صبار في جيب أمه الميتة، تساءل:

ـ لماذا خبأت أشواكا في جيبها قبل موتها بقليل؟

الأسئلة ديدان تتسلق وجهه كل يوم، كان يخيل إليه أنه إشارة استفهام (؟) كبيرة تمشي على رجلين، ما الذي يملكه في هذه الحياة سوى الأسئلة؟ تذكر موت أبيه الغريب، ربما مات قبل الميلاد وربما بعده، لا يدري، ما يعرفه هو أن..

الأبناء يأكلون الأب

عاد الوالد الى البيت منهكا،

مارس عادته التي اكتسبها بفعل ممارسته اليومية لحفر القبور، كان يضع كفيه على الأرض، يستند بباطن قدميه على الحائط ثم يبتعد عنه قليلا ويبدأ المشي على يديه بنوبة شبيهة بالصرع، وبعد انتهاء مشواره اليومي في التجول على يديه في الحوش يظل مضطجعا على الأرض لعدة دقائق ثم يجلس محتضنا ركبتيه ناظرا الى البعيد البعيد. تأتيه نوبته كلما حفر قبرا لامرأة جميلة. حتى إن أولاده كانوا يستنتجون من تصرفاته ما كان يحدث في المقبرة كل يوم. وقد يأتي عابسا، يتحدث لزوجته عن الأعداد الهائلة من البشر الذين يتوافدون الى المقبرة إثر موت أحد الأنذال. ثم يبدأ القيام بحركاته البهلوانية التي أثارت استغراب الجميع في البداية لكنها ما لبثت أن تحولت الى عادة، اعتادت عليها زوجته وأولاده:

ـ اليوم دفنوا جثة كلبة بدل جثة امرأة، أنا الوحيد الذي رأى، أنا الوحيد.. الذي يعلم لماذا يحدث كل هذا، الوحيد.. الوحيد الذي يرى العالم على حقيقته، الوحيد الذي يرى العالم مقلوبا على قفاه، هربت المرأة مع عشيقها، هذا كل ما في الأمر، فحلوا المشكلة بدفن كلبة بريئة مدعين أنها ابنتهم الميتة.

ركض الى الحائط، قفز بخفة جراد، انقلب على رأسه هذه المرة. ظل رأسه مستندا الى الأرض ورجلاه المرفوعتان تستندان على الحائط. انفصلتا ذراعاه عن كتفيه، ابتعدت يداه عن ذراعيه مقطوعتين من المعصم بلا دم مشتا على أصابعه وسط ذهول زوجته المرتجفة، التحمت كل يد بذراعها من جديد.. تحولت الى شجرة، ارتفعت أمام باب الدار شجرتان باسقتان لا تشبهان الأشجار تماما لكنهما لا تختلفان. ظل جسده متخشبا على وضعيته المقلوبة، ظل يوما كاملا دون أن يتجرأ أحد على الاقتراب منه، لم تنقطع الزوجة عن الصلاة خوفا من الرعب الذي ينتظرهم على الباب. لم ينشر الأبناء الخبر درءا للفضيحة. اقتربت منه زوجته. ما تبقى من جسمه كان متخشبا تماما. سقطت الجثة الصماء على الأرض كقطعة خشب عتيق. محجراه كانا فارغين من العينين.

الأم هي الوحيدة التي رأت العينين وهما تغادران رأس زوجها المقلوب. تسلقتا سقف غرفة الأولاد، بقيتا هناك ككاميرتين. أثار استغرابهم لسانه الممتد خارج فمه كأنه يسخر، إلا أن ما أفقدهم صوابهم هو تفتت الجسد إثر ملامسة خفيفة الى مادة بيضاء تشبه الدقيق. نظر الأولاد الى بعضهم: «من سيصدق أن والدهم قد تحول الى دقيق ناعم» سقط عنكبوت سريع من الغصن الداخل من الباب عرفته الأم. العنكبوت كان شبيها باحدى يدي زوجها الميت. كان يحمل ورقة بيضاء. رماها العنكبوت وأسرع خارجا من الباب. تناولت الأم الورقة. عرفت أنها كلمات زوجها المتحول الى كومة دقيق. احتارت بعد قراءتها. إنها وصيته التي تتلخص بكلمات قليلة (وصيتي الأخيرة.. ضعوا هذا الدقيق في طشت صغير. اعجنوه. ضعوه في فرن ساخن. حوّلوه الى أرغفة صغيرة ثم كلوها. لن أرضى عنكم ان لم

تأكلوني. يكفيني شيء واحد هو أنني حفرت آلاف القبور ولم يحفر قبري أحد.

الذي أعطاكم عمره

زارا العجوز

نظرت الأم الى أولادها الذين لابد أن يأكلوا أباهم وفق وصيته العجيبة. اقترح عليهم الولد الكبير استشارة أحد رجال الدين ليسدي إليهم نصيحة تنقذهم من حيرتهم. إلا أنه لاقى معارضة الجميع لأن ما يحدث في هذا البيت الأسطوري القابع في هذه الجهة المعنية لا يصدقه أحد. ولن يتوصل أحد من وراء كشف الغطاء عن هذه الأسرار إلا الى اتهامه بالجنون. وفي أفضل الأحوال بالهلوسة. سكت الجميع. نفذوا الوصية. كان طعم الخبز غريبا الى حد أنه غيّر الجميع. أثر في أشكالهم ونفوسهم وعقولهم. وما أثار الاستغراب أن الأبناء أكلوا أباهم دون أن يعتري أحدا منهم الشعور بالذنب، سواه، بركات، أصغر اخوته، لجأ الى المطبخ مرة أخرى وأخذ يبكي.

الاخوة ينهبون الأم الميتة

كثيرون تحدثوا لبركات عن صراعات الاخوة على ميراث الموتى. سمع كثيرا عن حوادث قتل الأخ لأخيه للوصول الى كمية أكبر من التركة. لكن ما كان يحدث في هذا البيت العجيب كان أفظع من الأحاديث. لم يستطع أن يكون مؤثرا لاسيما أنه أصغر اخوته، الذين بدوا وكأنهم وجدوا أنفسهم في حلبة للمصارعة الحرة. وبركات في وضعيته الدائمة، ظاهر يسراه مستقر في كف يمناه. اليدان موضوعتان تحت السرة بقليل. نسي الأخوة موقع قبر أمهم. انشغلوا بالبحث عن مفتاح الصندوق وانتظار شجرة الأب. هو فقط. في كل خميس تجده. كغيره من زوار الموتى - مزروعا أمام قبر أمه يتحدث لها عن كل شيء. اتهمه البعض بالجنون. حتى ان إخوته المختلفين على كل شيء، اتفقوا على شيء واحد. هو أن أصغر اخوتهم هذا الذي يسمى بركات، كائن ضار، لا بركة فيه على الاطلاق وإلا فلماذا يطالبهم أكثر من شخص بديونهم المستحقة عليه. كان الجميع يسكنون في حوش واحد. لكل مملكته الخاصة هو وأولاده، سواه، بركات، الأعزب الوحيد في البيت، الذي حاز بقوة العضلات على غرفة يتيمة، مزينة بصور ممثلات الإغراء ونساء من مختلف الأجناس، عاريات في أوضاع مثيرة، الى جانب صور لأشهر الفنانين العالميين. قلة يعلمون أن بركات كان مدمنا على كتابة الشعر وعلى زيارة القبور وعلى تناول حبوب الأوبرفال بكثافة. أيقظوه من النوم يوما:

- ماذا تريدون؟

لأول مرة يرى اخوته الثلاثة متآزرين مع بعضهم. أكبرهم يحمل صندوق الأم في حضنه كطفلة مدللة. طلب الجميع منه أن يقودهم الى المقبرة، الى زيارة قبر أمهم. استغرب هذا التغير المذهل في نفوس اخوته. هل بدأت المشاعر الانسانية تتحرك في نفوسهم حتى تذكروا أمهم هذا اليوم. امتلأت عيناه بالدموع تأثرا. يبدو أنهم سيعيدون لها الصندوق وسيطلبون منها الصفح عن أخطائهم السابقة وصراعهم الأهوج حول محتويات الصندوق. دون أن يعلق بكلمة واحدة تبعه اخوته المتلهفون لمعرفة موقع قبر أمهم للذهاب الى المقبرة. غطت الطمأنينة وجوههم. لم يفهم بركات أي شيء ذلك اليوم. إلا أن ما رآه في زيارة الخميس أفزعه. فقد وجد القبر مفتوحا، وآثار النبش والبحث والتنقيب واضحة

حول القبر المتآكل. عندها فهم بركات كل شيء. شعر بخشبة متآكلة تستقر في حلقه لا تخرج ولا تدخل. إخوته فتحوا القبر. أتلفوا التابوت وجثة الأم بحثا عن مفتاح صندوقها المغلق والمفتاح في جيبه. قالت له أمه في ذلك اليوم البعيد: (اسمع يا بني. اخوتك كلهم يعرفون قيمة ما يحتويه الصندوق، لكنهم لا يعرفون ما بداخله. وبعد موتي، أخاف أن يقتلوا حامل المفتاح ان لم تكن أنت ولكي لا يقتل أحدهم الآخر احتفظ بهذا المفتاح لديك، ليس لأنك أصغرهم، بل لأنك أحسنهم). فجأة وجد بركات نفسه في المطبخ يبكي بحرقة، آلمه هذا الفارق المذهل بين ما يفعله اخوته وبين خوف أمه الدائم ولجوئها الى العمل المرهق والاستدانة وتحمل الذل والويلات لأجلهم. يا رب.. كيف تجتمع كل هذه المتناقضات في عائلة واحدة؟ كيف لحيطان بيت واحد أن تحتوي كل هذا النقاء المطلق وهذه البشاعة المطلقة؟ أمي.. هل حقا شرب هؤلاء من حليبك يوما؟

أيقظه من بكائه المر والطويل في المطبخ. الضجيج الذي خلّفه تكسير صندوق أمه بأيادي إخوته الثلاثة، نفسها تلك الأيادي الثلاث التي انسحبت من جيب الجثة دامية ذلك اليوم. أجهزت على الصندوق بضربات متتالية. وبعد اتفاق بأن المحتويات من نصيب الثلاثة بالتساوي. لكن الخيبة حصدت أرواحهم عندما فوجئوا بوجود قصاصات أوراق قديمة وكتابات مبعثرة دون ترتيب. الأخوة كانوا بانتظار الذهب والماس عندما اصطدمت أعينهم بأوراق صفراء يتيمة مكدسة فوق بعضها. كل ما فيها هي مجرد إرشادات ووصايا أم وتأكيداتها على أن التقيد بها هو فقط ما سيجلب الثروة والخير الوفير. كل القصاصات كانت تحتوي على معلومات تخص الشجرتين فإن أحسنوا الاهتمام بهما فانهما ستثمران لهم. ما يعنيهم في حياتهم ويرفههم. وان أساؤوا التصرف فإنهما ستنتجان الأفاعي والعقارب وستقضي السموم على حياتهم. هذا ما باح به الشيخ مهدي لهم. إلا أن ما كان واضحا بعد أيام قليلة إن إحدى الشجرتين كانت خالية من الخضرة والثمار وكل ما له علاقة بالحياة. وكلما اقترب أحدهم منها كانت أغصانها تتحرك بقصد ضرب وجهه وإيذائه حتى إن أكبرهم أحس بلسعة عندما لمسها وأقسم بأنها خزينة الأفاعي وأنها شجرة سحرية لابد من قطعها مما أثار غضب الشيخ مهدي العظيم الذي أكد لهم بأن قطع الشجرة هذه يعني بتر العائلة من الجذور ويسمون الواحد إثر الآخر حتى إن الجيران لن يسلموا من الأذى. وما أثار استغرابهم أن أغصان الشجرة ترتخي بقدوم بركات أو باقترابه منها. فأثيرت وساوسهم بأن ثمة مؤامرة خفية وألغازا لا يستطيع فكها غير بركات. هذا الكائن الضار الذي لا بركة فيه. وفي كل الأحوال، فإنها سميت فيما بينهم شجرة الشر. اكتفوا بالحذر منها، حذروا زوجاتهم وأولادهم من الاقتراب منها خاصة بعد المجيء اليومي للبوم واختياره تلك الشجرة مأوى ليليا آمنا. ينصب ما يحلو له من الوقت ثم يمضي. أيقظت الصرخة برو من فراشه:

ـ البوم روح والدتكم الميتة.

اختفت الصرخة.

حلق طائر القلق العقيم محلها، رفرف حول روح بركات، نثر أرياشه السوداء في صحراء نفسه. أهي لعنة هذه الملاحقة؟ أشجار الأب. وصايا الأم وروحها. طيورها. ألا يكفي ما جرى في حياتهما؟ وتساءل فيما إذا كان الأبناء في العالم كله

يخضعون لملاحقة أمهاتهم وآبائهم الموتى. أحس برأسه بالونة في يد طفل عابث. أسرع الى المطبخ. وضع رأسه تحت حنفية الماء تلافيا للبكاء. هاجمته نوبة البكاء في تلك اللحظة. نشف شعره ووجهه. سالت دموع حارة على وجنتيه لأول مرة يفكر بسبب مقنع لبكائه المتواصل هذا. لم يتوصل الى شيء. ما أحس به هو انزياح ركام من قهر مزمن أسود عن صدره. عاد الى غرفته. ألصق على الحائط صورا جديدة لعاريات في غاية الجمال والإثارة. ألصق فمه بحلمة نهد متمرد على حمالته، شعر بشفتيه تذبلان على الصورة الباردة. حمل القلم محاولا كتابة الشعر، لم يستطع، تناول حبوبه المبعثرة على الطاولة المغطاة بعلب الأدوية الفارغة وبأشعار لا يقرؤها أحد غيره. فكر في أمه الميتة، الجميلة الروح، الشفافة، وبدأ..

الأخ الصغير يعري روحه

لماذا تحولت روحك الى بوم يا أمي..؟ بوم؟!

ولم تتحول الى حمامة مثلا؟ كثيرا ما كنت أتساءل عن معنى هاتين الشجرتين وعن معنى أن تكون أخا لأناس لا تحركهم سوى غرائزهم وأنانيتهم المفرطة. من قال إن الدم لا يتحول الى ماء. من رسخ هذه الكذبة الكبيرة؟ الدم في حضور المصالح يتحول الى بول أيضا. كم يبدو لي غبيا هذا الهجوم المفاجئ والشامل على المال. من يعلم؟ قد أكون أنا نفسي أغبى إنسان في العالم وإلا فلماذا حرمت على نفسي عشرات الشوارع لكي لا أصطدم بالدائنين. ما معنى أن أظل مرتبطا بقبر أكثر من أي شيء في الوجود؟ في الوقت الذي نسي اخوته موقع قبر من أنجبتهم وقضت عمرها في خدمتهم. من قال انني لست مريضا؟ مرضي واضح وهو التعلق بالموتى. لماذا لا أكون صريحا وأعترف بأنني لا أرتاح إلا في المقبرة. تخنقني عزلتي عندما أختلط بالناس. في وضح النار على وجه خاص. الليل صديق حميم. أشعر به عندما أنفرد بظلمته.

أحب الظلام وأنتعش عند الغوص فيه. كم أكره النور الفاقع والرياء الذي ينشره على حباله البيضاء والنساء يا بركات. النساء لهن سحر خاص في الليل. يا الله.. لماذا تصر (شفين) على الانتشار في دمي في كل الأوقات؟ لماذا لا تتركني وحيدا مع هذا القبر الذي نسيه الجميع. «شفين» اتركيني. ألا يكفيك إنك حولتني الى أنقاض؟ هل أخبر هذا الليل الذي يحتويني يتيما في أعماقه إنك تركتني لتحوزي على وطن أوسع وأجمل، هذا ما قلتيه لي، أتتذكرين:

- كنت أعتقد أنك وطن يا بركات، لكن مزاجياتك حولتك الى وطن صغير وأنا أبحث عن وطن قادر على احتضاني.

سألتك عن الوطن الذي تقصدين، أشرت الى الجبال وقلت «هناك.. سأقاتل حتى يتحرر قلبي» لم أشعر بأنني صغير إلا في تلك اللحظة، شعرت بنفسي حشرة ترتجف أمام الأشعة المنبعثة من عينيك المضيئتين. أأنا رجل حقا؟ تذكرت خلافنا الدائم حول وجود أو عدم وجود «البطل الإيجابي» في الأدب وفي الحياة. هل كنت أنفي وجوده لأنني مجرد رجل متعلق بقبر أمه أكثر من تعلقه بامرأة أحبته بكل جوارحها. كنت تؤيدين وجود «البطل الإيجابي» لأنك كنت تطمحين الى تجسيده أمامي لأقتنع:

- سأكون الشرارة في اللهيب القادم لأجل وطن حر.

يومها، أتذكر أنني ضحكت كثيرا. قلت لك:

- أنت متأثرة بنموذج «البطل الإيجابي» في الروايات السياسية.

عيناك امتلأتا بدموع لها بريق مختلف. أنا.. ضحكت كثيرا. أنت.. بكيت كثيرا. بغبائي المفرط كنت أضحك. لا أدري ان كان ضحكا على نفسي أم غطاء لحفرة العبث المتسعة في أعماقي:

- كم أنت معجبة بنفسك.

كانت آخر كلماتك:

- كنت صادقة معك الى آخر لحظة والآن..

«شفين» الناعمة، الغامضة، الأنثى النارية، لماذا أدارت ظهرها لي بكل هذه الفجاجة؟

تركتني لقبر بارد ومنسي. كيف لي أن أجمع شتات نفسي وسط كل هذه الفوضى المزمنة.

أتذكر همساتها الشهية:

- أنا ضعيفة أمامك فقط لأنك حبيبي.

ظننت «شفين» صادقة. أصبت بحالة شبيهة بالإغماء. مزقت سكاكين حبها الساخنة أحشائي انتشرت الكتل الشحمية في رقبتي تحت ضغط حبها الأرعن. انقطعت أخبارها. فيما بعد، بعد فترة قصيرة انتشرت أخبارها الطازجة. فوجئ أحد الجيران برؤيتها عارية مع رجل غريب، وهي كانت متمسكة به. لم يستطع الجار فصلهما، تداولت الألسنة تفاصيل العملية الحربية هذه بإثارة ونهم، كانت العلاقة قديمة بينهما «شفين» لم تكن لي وحدي إذن. كان يتقاسمها رجال كثيرون، وكنت أحدهم دون أن أدري، تساءلت كثيرا لماذا كانت تخاطبني في رسائلها بـ «أيها الأوحد» أخبرني أحد شركائي السريين:

- أصرت على أنها قادرة على أن تكون لي ولك في نفس الوقت.

كان يعرفني عاشقا.

ولم أكن أعرفه عشيقا.

إذن.. لم تكن ضعيفة أمامي فقط ولم تتركني لأنني وطن صغير ولم تهب لي وحدي نفسها كما كانت تدعي. لا أدري لماذا ينقشع كل هذا الضباب عن عيني دفعة واحدة. بعد «شفين» اختفت أشجار أبي ولم تظهر ظلال أمي. بقيت رجلا عاريا من كل شيء. بلا حب. بلا رمز، بلا وهم.

أنا رجل جدير بالانتحار فقط.

لماذا فقدت الأمل بكل شيء. العبث، العبث يقضم روحي المنهكة. يعيدني الى السؤال عن معنى وجودي وجدوى بقائي مطمورا بكل هذه الديون المتراكمة وهذا القلق الثقيل. منبوذا حتى من اخوتي الذين أكلوا أباهم بنهم ونبشوا قبر أمهم في ذلك اليوم البعيد. يا الله.. لا شيء يستطيع إبعاد الوجع عن رأسي سوى البكاء في المطبخ حتى الفجر والنوم العميق بعد تناول الأوبرفال الحبيب. لا. لم يعد المطبخ ملاذا. ما من ملاذ يستطيع إنقاذي بعد اليوم. سئمت كل شيء. كل شيء باعث على الملل. مللت حتى من هذه العادة الكريهة. آه. فقط لو أعرف من هو المسؤول عن كل هذا الإحباط الذي يأكل داخلي. هذا الانكسار الفظيع الذي لا يقاوم. هذا الألم الذي لا ينتهي. فقط لو أعرفه. لتحولت الى قاتل ولو لمرة واحدة في حياتي التافهة بكل ما فيها. سأتوجه الى المطبخ هذه الليلة أيضا. ستكون هذه المرة الأخيرة. سأبكي على العالم. على نفسي. على أشجار أبي الميت وعلى روح أمي الطائرة. هذه الليلة فقط ستتساقط دموعي الأخيرة حبة، حبة على أرض المطبخ. لأنني سأبكي وأبكي وأبكي.. حتى الموت. يا الله، كم أشتهي الموت هذه اللحظة.





قصة: هاينريش بول
ترجمة: أنعام البطاط

كنا في تلك الصالة المربعة، حيث كان علينا أن نودع بعضنا البعض منذ زمن طويل، لكننا لم نستطع الانفصال، لأن القطار لم ينطلق بعد. كانت صالة محطة القطار، مثل كل صالات محطات القطارات، وسخة وبها تيار هوائي، ملآنة بالبخار الفائض المستهلك وبالضجيج، ضجيج من أصوات عربات.

تقف شارلوتة أمام شباك الممر الطويل، كانت تُدفع دائما من الخلف وتزاح الى جانب، وكانت تشتم كثيرا، ولكننا استطعنا رغم ذلك في هذه اللحظات الأخيرة، هذه اللحظات الأخيرة الأغلى لحياتنا المشتركة أن لا نكتفي بالتلويح لبعضنا من مقطورة ملآنة.

«لطيف»، قلت للمرة الثالثة، «لطيف حقا، ذلك أنك مررت بي».

«أرجوك، حيث تعرفنا على بعضنا منذ زمن بعيد، خمسة عشر عاما».

«نعم، نعم، نحن الآن في الثلاثين، بعمر الثورة الروسية»..

«بعمر القذارة والجوع..»

«أصغر بقليل..»

«معك حق، نحن صغار بفظاعة»

ضحكت.

«أتقول شيئا؟» سألت باضطراب، ثم كانت قد دفعت من الخلف بحقيبتها الثقيلة..

«كلا، لقد كانت ساقي».

«لابد أن تفعل لذلك شيئا»

«نعم، أنا أفعل لذلك شيئا، قيل الكثير في ذلك فعلا».

«أستطيع بعد أبدا الوقوف؟»

«بلى».. وكنت أريد في الحقيقة أن أقول لها أنني أحببتها، لكني لم أقبل على ذلك، منذ خمسة عشر عاما.

«ماذا؟»

«لا شيء.. السويد، تسافرين الى السويد..»

«نعم، أعيب على نفسي قليلا.. في الحقيقة ينتمي ذلك أيضا الى حياتنا، قذارة، وخرق وأنقاض، وأعيب على نفسي قليلا. أحسبني تعيسة..»

«عبث، أنت تنتمين لذلك حقا، افرحي بالسويد..»

«غالبا ما أفرح أيضا، أتعرف، الأكل، لابد أن يكون رائعا، ولا شيء أبدا خربان، أنه يكتب باندهاش جدا..»

الصوت الذي يعلن دائما، متى تنطلق القطارات، دوى الآن قريبا من رصيف المحطة، وأنا فزعت، لكنه لم يكن رصيفنا، أعلن الصوت فقط عن قطار دولي من روتردام الى بازل، وبينما تأملت وجه شارلوتة الصغير، الناعم، جاء من خاطري رائحة من صابون وقهوة، وشعرت بنفسي يائسا، تعسا.

لبرهة شعرت بالشجاعة اليائسة، بأن أخطف هذا الشخص الصغير ببساطة من تلك النافذة، وأحتفظ به هنا، بلى انها ملكي، أحبها نعم..

«ما هذا؟»

«لا شيء»، قلت، «افرحي بالسويد»..

«نعم. عنده قوة رائعة، ألا تعتقد ذلك؟ ثلاث سنوات من الأسر في روسيا، هروب مغامر، والآن يقرأ هناك عن روبينز».

«رائع، فعلا رائع..»

«عليك أن تفعل شيئا أنت أيضا، احصل على شهادة الدكتوراه على الأقل..»

«اغلقي البوز!»

«ماذا؟» سألت بفزع. «ماذا؟»، أصبحت شاحبة تماما.

«المعذرة»، همست، «أنا أقصد الساق فقط، أتكلم معها غالبا..»

لا تبدو نهائيا أنها تعود لروبنز، أنها تبدو أقرب الى بيكاسو وطالما سألت نفسي، لماذا رغب مجرد الزواج منها، لم تكن حتى حلوة، كنت أحبها، صارت أكثر هدوءا على الرصيف الكل دخل الى مكانه، فقط بعض المودعين يقفون ما حول. في كل لحظة سيُعلن الصوت، أن القطار يجب أن ينطلق. في كل لحظة يمكن أن تكون الأخيرة.

«عليك أن، تفعل شيئا، تفعل أي شيء، لا ينفع هكذا».

«كلا»، قلت.

كانت بالضبط عكس نموذج روبينز: نحيفة، طويلة الساقين، مضطربة، وكانت كبيرة بعمر الثورة الروسية، بعمر الجوع والقذارة في أوروبا وفي الحرب..

«لا أستطيع أن أصدق ذلك.. السويد.. انه مثل حلم..»

«إن هذا كله حلم».

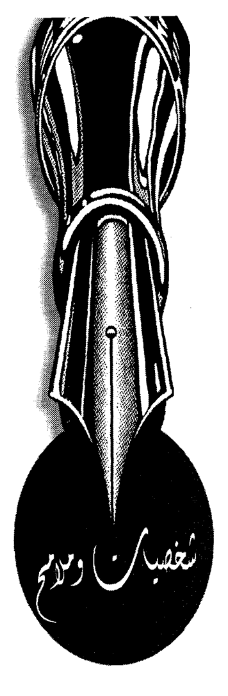
«أتعني ذلك؟»

«متأكد. خمسة عشر عاما. ثلاثون عاما، ثم ثلاثون عاما. لماذا نسعى للحصول على الدكتوراه، لا فائدة. كوني هادئة. اللعنة!»

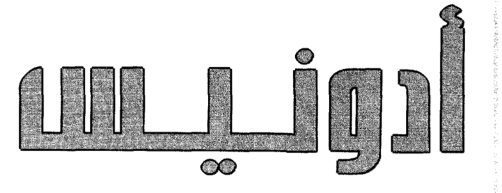
«أتحدث مع ساقك؟»
«نعم»
«ماذا تقول هي اذن؟»
«تُصغي»
كنا صامتين تماما وننظر لبعضنا الآخر ونبتسم، وقلنا لبعضنا، بدون كلمة تقال.
ابتسمت لي: «أفهمت الآن، انه لجيد؟»
«نعم. نعم»
«أحقا؟»
«نعم.. نعم»
«أرأيت». تابعت بصوت خافت، «نعم لا يكفي بأن يكون الواحد مع الآخر فحسب، إن هذا لا شيء، أليس كذلك؟»
الصوت الذي يعلن، متى تنطلق القطارات، كان الآن بالضبط عند سمعي، رسمي وصاف، ارتعدت كما لو لاح سوط سلطوي، رمادي، كبير وسط الصالة.
«مع السلامة!»
«مع السلامة!»
انطلق القطار ببطء شديد جدا، ابتعد في ظلام الصالة الكبيرة..

هامش

يعتبر هاينريش بول من أهم الكتاب المعاصرين لجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو أحد المؤسسين لما يطلق عليه «جيل الخرائب» أو «جماعة 47». ولد بول عام 1917 في مدينة كولن. قضى ستة أعوام كجندي على جبهات الحرب. نشر أول كتاب له عام 1949 «كان القطار مضبوطا»، ليبدأ بعدها بنشر سلسلة من الروايات والمجاميع القصصية المضادة للحرب في معظمها. حاز على جائزة نوبل للآداب. كان معروفا بمواقفه المعارضة للسياسة الألمانية، وظل حتى وفاته في عام 1985 شخصية مثيرة للنقاش، فهو الذي حمل في صندوق سيارته أولريكا ماينهوف التي كانت مطلوبة للحكومة الألمانية عبر الحدود السويسرية، مثلا.



■ أدونيس .. الشعر والتصوف	ترجمة وتقديم: عبدالرحيم حزل
■ «سفر التكوين» (*) سيرة غلاب الفكرية	د. عبدالعالي بوطيب
■ الفنان والناقد التشكيلي نبيه قطاية	طاهر البني



الشعر والتصوف

ترجمة وتقديم: عبدالرحيم حزل

تقديم

خصت مجلة Oeil du beuf بعددها الثامن الشاعر العربي علي أحمد سعيد، أدونيس. وضم هذا العدد دراسات في شعر الشاعر ومقاربات لتجربته ورؤيته الشعريتين. وكادت تلك الدراسات تجمع على إفراد حيزها الكبير للمنحى الصوفي في تجربة أدونيس الشعرية. كما ضم العدد حوارين مع الشاعر، اتسع أولهما لمختلف أطوار التجربة الأدونيسية في الشعر والحياة، وجاء الثاني محتفيا بالمكون الصوفي في هذه التجربة. وفيما يلي ترجمة لأهم فقرات الحوار الثاني الذي أجراه معه الشاعر نجيب جلال.

قطيعة مع الشكل التقليدي

لقد وجدت في نفسي، منذ البداية، حاجة الى التحرر من الشكل الصارم (شبه العقدي) الذي يخنق الشعر الكلاسي، ويحد من حركيته، إلا أن تعرفي على الفكر الصوفي كان، بحق، الخطوة الحاسمة لتحقيق هذا المطمح. وسرعان ما أدركت أن المتصوفة يفرقون بين القانون الديني والحقيقة، بتمييزهم بين الظاهر والخفي. فلاحت لي، يومئذ، إمكانية القيام بانقلاب شعري شامل. ولقد واصلت قراءتي في الفكر الصوفي، فإذا هو يتكشف لعيني عن عالم كامل، هو عالم الحقيقة، ذلك العالم الخفي. ولقد تبين لي أن هذا العالم مناقض لعالم القانون تمام المناقضة، ليس على مستوى التمظهرات الدينية فحسب، بل وعلى صعيد التمظهرات الثقافية كذلك. وبداية من ذلك الحين، انصب اهتمامي على ما ندعوه لا مرئيا، أعني الجانب الخفي من العالم. وبداية من ذلك الحين، كذلك، أصبح الواقع، عندي، مجرد مفهوم متغير، وزائل. وأما العمق والخلود فهما يكمنان فيما هو أبعد من الظاهر. ولقد خلق ذلك عندي ميلا الى البحث في المجهول. وصرت، من حيث كوني شاعرا، لا أهتم بترجمة المرئي، وانصرف انشغالي الى البحث في الكيفيات التي يمكنني أن أقول بها اللامرئي، بغاية الاتيان بشيء مختلف على صعيد الرؤية والمعنى معا، وكذا على صعيد العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء. ذلك أن مبتدأ ما سمي حركة الشعر العربي الحديث، أو تجديد اللغة الشعرية، كان في إبراز مفهوم مقاربة العالم والتشديد عليه، إبرازا وتشديدا قويين.

من أنا؟

ليس ثمة حقيقة مقررة سلفا. وإذن ليس ثمة هوية مقررة سلفا. وعليه، ففي كل شخص أكثر من فرد واحد. أعني أن أدونيس مكون من عدد لا نهائي من الأشخاص. ولذلك، فأدونيس الذي تراه أمامك ليس هو أدونيس. إن أدونيس هو، إذا صح التعبير، ذلك الذي سيأتي. وكذلك، فعندما أتحدث الى أدونيس الذي لم يأت بعد، فأنا إنما أتحدث الى الآخر. وعليه، فليس الآخر، عندي، هو الآخر بالمعنى الذي يكون منفصلا عني، عن الكائن، بل هو مجلى الكائن. ولا يمكنني أن أتعرف ذاتي تماما إلا إذا عرفت ذلك الذي ينحفر فيّ، وعرفت ذلك الذي ينتظرني في مكان ما. وإذا كان رامبو قد قال: «أنا هو الآخر»، فإن المتصوفة قد سبقوه الى ذلك، في عبارات مختلفة أحيانا، وفي نفس العبارات أحيانا أخرى. إن الانسان في بحث مستمر عن ذاته. وإن الشعر ليستجيب لهذا البحث: من أنا؟ ومن حسن الحظ أنه لا يوجد جواب مطلق على هذا السؤال. فلو عرف الانسان من يكون معرفة نهائية، لكف عن التفكير، ولانتهى، بالتالي، وجوده كإنسان، وأصبح، بذلك، شيئا ثابتا أو ميتا، ذلك أن سر الانسان يكمن في كونه كلما ظن أنه يعرف نفسه اكتشف أنه لا يعرفها بعد.

العلاقة بين المعنى والصورة

إننا نسلم بأن الظاهر ضروري

للخفي، لأنه يتيح له أن يتجلى. فالنور لا ينكشف إلا إذا اخترق الظلمة. إن الظاهر قناع. ولكي يتجلى الخفي فهو يحتاج، إذن الى الظاهر. وإن الشأن في الظاهر أن يكون مجرد وسيلة - لكنها لازمة - لتجلي الخفي. وبالنتيجة، فإن التصوف، على عكس الأفكار الشائعة عنه، لا يطرح العالم، بل يتوسله لتجلية النور. وها هنا يكمن سر التصوف: إنه في تلك العلاقة القائمة بين ما يسمونه المعنى والصورة. إن المعنى خفي. إنه يكمن في العالم اللامرئي. لكنه لا يمكن أن يتكشف إلا من خلال الصورة. ورغم أن الصورة تنتمي الى العالم الظاهر فهي تنطوي على معنى غير ظاهر، بل خفي. ولذلك يستعمل المتصوف عبارة، في المقام، يبغون بها أن الصورة هي المعنى في وجهه الظاهر، وليس المعنى هو الصورة. لأن الصورة لا يمكن أن تحوي المعنى كله. إن المعنى يتجلى في صورة غير محدودة. وبذلك تكون الحقيقة غير منتهية. ونعتقد أننا سنجدها في مكان ما، فإذا بلغنا هذا المكان ظهرت لنا خارجه. وهكذا الى ما لا نهاية. فنكون في بحث دائم عن الحقيقة. كما أننا في بحث دائم عن أنفسنا.

عن التماثل بين الطريقة الصوفية والطريقة السوريالية

إن المكانة الهامة التي تحتلها السوريالية في حقل الشعر العربي قد دفعتني الى القول إنه بدل أن نمضي للبحث عن المعرفة السوريالية بالعالم والأشياء في السوريالية، فربما كان من الأولى بنا أن نطلبها مباشرة في التصوف. فلماذا نطلب هذه المعرفة في تراث آخر، إذا كانت عين هذه المعرفة مبثوثة في تراثنا. إن من الأفضل أن نغترف هذه المعرفة مباشرة من منبعها، سيما وأن تقارب السوريالية مع التصوف - ليس على صعيد وجهتي النظر، بل على صعيد الطريقة - يلوح لنا بارزا قويا إذا نحن استرجعنا أقوال بروتون عن النقطة العليا التي تلتقي فيها جميع المتناقضات، وعن اشتباك جميع الحواس للوصول الى المعنى الخفي. إن التصوف يلقن نفس الشيء تماما، رغم أن القناعات ذات الطبيعة الدينية بين التيارين الفكريين متباينة تمام التباين. لكن ما ينبغي الاشارة إليه هو أن الطريقة المستعملة في الوصول الى الكشف عن المعرفة، توجد في التصوف في هيئتها الطبيعية التي تغنينا عن اللجوء الى وسائل اصطناعية، كما كان الأمر عند السورياليين (لجوؤهم الى الحشيش، الخ). إن المتصوف يصل الى هذه النتيجة عن طريق التمارين الروحية. وإن ما يسمى كتابة آلية كان موجودا عند المتصوفة، وكانوا يسمونه شطحا. إن الشطح هو اللحظة التي يتعطل فيها الوعي، وخلالها يفكر الصوفي ويكتب. إنها حالة تنعدم فيها كل رقابة يمارسها الوعي. كما وضعت كتابي «الصوفية والسوريالية» لأدعو الشعراء العرب الى الأخذ بما هو طبيعي في لغتهم وتراثهم. إن السورياليين أنفسهم كانوا متأثرين بمذهب الباطنية، كما تأثروا بالحركات الصوفية الغربية والمسيحية وغيرها. لكنهم أعادوا تعديلها وتحويرها، ولم يحتفظوا منها بغير الطريقة، متخلين عن محتوياتها من المعتقدات الدينية.

الوجه الصوفي عند رامبو

لقد خصصت فصلا من كتابي «الصوفية والسوريالية» لرامبو، لأني لم أجد بين النقاد، الذين درسوا كتاباته، من اهتم بالمنحى الصوفي في كتابته، برغم وفرة الدراسات التي وضعت في شعره. فالدراسات التي وضعت في شعره تملأ مكتبة عن كاملها، ولكن ليس فيها ما يهتم بهذا الوجه من شخصية رامبو. ولقد لاحظت أن من العبارات التي استعملها رامبو، وخاصة منها عبارته الشهيرة «أنا هو الآخر»، و«تداخل جميع الحواس» عبارات صوفية محض. فنحن نكاد نجد هاتين العبارتين، على سبيل التمثيل، في حرفيتهما، عند المتصوفة العرب، مما يؤكد، في نظري، وجود صدى قوي لما كان يلقنه بعض الكتاب من المتصوفة عند رامبو. وخصوصا إذا رجعنا الى ما كتب في شأن العلاقة التي كانت لرامبو بوالده، فعلمنا أن والد الشاعر كان عارفا باللغة العربية، كما كان مترجما للقرآن. لكن لم أشأ أن أتوقف طويلا عند هذه المسألة. بيد أن ذلك لا يمنع أن هذا الأمر قد ظل مغيبا ومسكوتا عنه في التجربة الرامبوية. وذلك ما حذا بي الى إضافة بعد مكمل سيسمح، في نظري، بفهم رامبو، بمزيد من الوضوح. إنني أفترض أن في الامكان اعتبار هجرة رامبو الى الشرق عملا أراد به الشاعر أن يوائم بين أفكاره وأفعاله.

معركة الشاعر المزدوجة

ليس في الامكان خلق قصيدة متحررة داخل ثقافة مستلبة. ولكي يتأتى للشعر العربي الحديث أن ينتج شعرا جديدا كليا، ينبغي أن يعمل الشعراء على خلق ثقافة جديدة. كما أن مسعاي الى تحرير الشعر امتد الى الطموح الى تحرير الثقافة العربية برمتها. لكن لا يمكننا أن نحرر الثقافة في كليتها ما لم نفصلها، سلفا، عن الدين. بمعنى أن بعض القصائد نكتبها لا استجابة لتحول يتم داخل الثقافة العربية، بل، بالأحرى، بسبب من تمزق أو تصدع يطبعان المجتمع. لذلك يتعين علينا أن نحرر الشعر في كليته. وإن تحرير الثقافة يستلزم رد الدين الى دور التجربة الروحية بين الانسان والخالق.

التصوف خارج الأدلوجات

لقد غاب عن بالنا أن الأفكار، كيفما بلغت من السمو والعظمة، عندما تنتقل عبر ذهنية مستلبة فإنها تخرج منها مستلبة، ومهما بلغت فكرة من الأفكار من السمو، فعندما تخترق فكرا متحجرا فإنها تخرج منه منقوصة. وما أكثر ما تجادلنا في شأن الماركسية العربية، وما أكثر ما خضنا في معاركها، لكنها كانت ماركسية عديمة الفعالية وساذجة، إذا ما قورنت بالماركسية الصينية أو الفرنسية أو الايطالية. لأن الماركسية في الغرب مرت من أذهان متنورة، فكانت لها قيمة، وزن ودور، أما الماركسية العربية فقد نقلها فكر لاهوتي، فإذا هي، نفسها، قد صارت دينا. والدليل على فشل الماركسية وانعدام جدواها يتجلى في كون الحياة في العالم العربي لم تخلق لنا مفكرا ماركسيا واحدا يعتد به، بعد أكثر من نصف قرن. وإن هذا لدليل لا يمكن دحضه على سطحية هذه

الأدلوجة، وجميع الأدلوجات كذلك. إن الأدلوجات في العالم العربي تغدو أدلوجات دينية. ومازال شأنها كذلك الى يومنا هذا. فعلى سبيل التمثيل، نجد أحزاب المعارضة في العالم العربي من نفس طينة الأنظمة التي تسود الدول العربية، لا أثر للاختلاف إطلاقا بينهما. إن الهدف الوحيد لمعركتهما هو الوصول الى السلطة. وإذن، فنحن نعود، ها هنا، الى التصوف. فليس التصوف مجرد دعوة الى تحرير الفكر، بل هو، كذلك، لتحرير الكيان البشري، من دون فصل بين الفكر والجسد. فإذا كان للروح وجود، فهي إذن، الجسد، ولا شيء غير الجسد. ولقد هدف المتصوفة الى تحرير الجسد ليغدو جزء من الطبيعة.

الشاعر ناطقا باسم الكون

ليس الكون هو الوجود المادي، بل الكون هو الوجود الانساني. إنه العلاقة القائمة بين الذات والآخر. فعندما أترجم ما يشغلني ككائن، ترجمة صادقة وعميقة، أحس أنني أترجم، في نفس الوقت، ما يشغل الآخر.

والخلاصة أن الشعر كوني، وليس فرديا، شأنه في ذلك شأن التصوف. فعندما يتكلم الشاعر، فإن كلامه يكون باسم الآخر، وباسم العلاقات التي تقوم بين ذاته والآخر. وعليه، فهو يتكلم باسم الكون، ويخاطب بكلامه الكون في نفس الوقت. إن الكون هو التجربة التي تدور حول الانسان بما هو إنسان، من دون اعتبار لجنسه، أو عرقه أو لغته. إن ما يجعل الانسان في قلب أجمل المخلوقات الأرضية وأسماها، كونه نموذجا مختصرا من الكون.

الكون هو الآخر، كذلك

إن الكون هو في العلاقة التي تقوم بين الذات والآخر. فإذا غاب الآخر في التجربة الشعرية، كان الشاعر ناقصا. إن الشاعر لا يكتشف ذاته، حقا، إلا من خلال الآخر. فليس الآخر مجرد مسألة معرفية، إنه كذلك مسألة وجودية.

المنفى

لا أحسني منفيا، بالمعنى الجغرافي، بل أحسني منفيا بالمعنى الصوفي. بمعنى أنني منفي داخل لغتي الأم، من حيث كوني شاعرا. فكلما تقدمنا خطوة في عالم التعبير اللفظي، خامرنا الشعور أننا صرنا منفيين عن العالم الذي اكتشفناه من قبل. فأنا، إذن، منفي بمعنيي المعرفة، والتجربة. إن كل مقام جديد يكون لي منفى جديدا. وهكذا، صرت أدرك حياتي على أنها سلسلة مناف متلاحقة، تتصل داخل لغتي، وإذن داخل تجربتي، لا على الصعيد الجغرافي إطلاقا.

أدونيس صوفي؟

أعتقد أنه سيكون من الصعب تأكيد ذلك. إلا أن نخلص التصوف من معناه الديني. ينبغي، إذن، أن نفهم التصوف على أنه طريقة للكشف عن المعرفة، وطريقة للبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية. فإذا تصورنا التصوف بهذا المعنى، كان من الممكن اعتباري صوفيا. وبهذا المعنى، كذلك، يكون جميع الشعراء الكبار صوفيين.

«سفر التكوين» *

سيرة غلاب الفكرية

د. عبدالعالي بوطيب
كلية الآداب-
مكناس- المغرب

سئل غلاب في استجواب سابق أجرته معه مجلة آفاق المغربية: «لماذا لم تؤرخوا لأناكم في المستوى الأدبي والفكري والسياسي؟). (1) فأجاب بصراحته المعهودة قائلا: (لا أخفيكم (...) أنني بدأت المحاولة أكثر من مرة، فاكتشفت أني إنما أعبث، أو أني أقوم بعمل لا يجب علي أن أقوم به، ولذلك كنت أتخلى عن ذلك. وأترك الكتابة عن ذاتي، ولهذا فمن الصعب جدا أن أواصل ما لا أرغب في مواصلته، ولو حاولت لكنت محرجا، لأنني ربما قد لا أوفق، أو لأني سأكون عيا في موضوع ليس لي، ودائما أتساءل: هل أترك هذا للآخرين، لما بعد الموت مثلا؟

وعندئذ، أليست هناك أشياء مع أنها جزء من تجربة الكاتب لا تستحق أن يكتب عنها الانسان، ولا يمكن أن يرفضها أو يميزها عن غيرها إلا الكاتب نفسه؟ (...) والحقيقة أنني قرأت كثيرا من الأعمال الأدبية لها النفس الذاتي أو الشخصي، وراقتني في الغالب، لكني ما أزال أتهيب من الموضوع، وربما وفقت في تجاوز هذا التهيب إذا امتد بي العمر مستقبلا). (2)

وبعد مرور خمس سنوات تقريبا على هذا التصريح، ها هو غلاب يتغلب على حيرته، ويفي بوعده، من خلال إصدار سيرته - سفر التكوين -.

كتاب ممتع جاء في وقته ليسد ثغره كبيرة في خزانة غلاب، وليضع حدا لنقاش مغلوط طال أمده بين النقاد والباحثين حول طبيعة بعض أعماله الأدبية السابقة، والإطار الإبداعي الذي تندرج فيه، وخاصة منها - سبعة أبواب - (*) التي اعتبرها البعض سيرة ذاتية، (*) رغم الفروق التقنية والفكرية الجوهرية الموجودة بينها وبين السيرة الذاتية، مما يجعلها أقرب للمذكرات منها لأي جنس أدبي آخر، كما يشير لذلك عنوانها الأصلي - مذكرات سجين - (*)، ويؤكده قصر مدة متنها الحكائي، وطريقة صياغته مقارنة بما هو معروف في السير الذاتية، وإلى هذا يشير جورج ماي بقوله: (إن الفارق والحالة هذه ليس إلا فارقا كميا بين من يعكف عند المساء على يومياته، يدون فيها ما مرَّ به في يومه من أحداث جسام، وبين من يعمد إلى حياته، وقد مالت شمسها إلى الغروب، مخلدا ذكراها في سيرته الذاتية).(3)

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن - سفر التكوين - تشتمل من الناحية الشكلية، على (190) صفحة، موزعة على (24) فصلا مرقما، تغطي في مجموعها فترة محددة من حياة غلاب تتراوح بين الولادة (1919)، وتاريخ ذهابة للقاهرة (1937)، بمعنى أنها لا تغطي سوى العقدين الأولين من حياته المتعلقين بمرحلة التكوين، كما يشير لذلك صراحة العنوان، وهذا ما يدفعنا مبدئيا لاستنتاج خلاصتين أساسيتين:

الأولى: تتعلق بالجانب الكمي لهذه السيرة الذاتية التي نعتقد أن - سفر التكوين - لا يمثل سوى جزئها الأول، لاشك سيعقبه، إن شاء الله، جزء (أو أجزاء أخرى) يغطي المراحل المتبقية، وإن لم يحمل نفس العنوان.

أما الثانية: فتخص الجانب الكيفي لهذا العمل، وبالتالي القالب العام الذي ارتضاه غلاب لسيرته الشخصية، فهو لم يرد أن يجعلها مجرد اعترافات شخصية، يطلع القارىء من خلالها على الجوانب الحميمية الغريبة والخفية في حياته، بقدرما أرادها أن تكون نافذة يطل منها المتلقي على أبرز المحطات الرئيسية في تكوين شخصيته، مما أعطاها نكهة خاصة، جعلتها، من هذه الناحية، أقرب للسير الفكرية منها لأي نوع آخر.

وهذا ما يمكن ملامسته من مجرد إطلالة بسيطة على مضامين فصول هذا العمل، لنجدها تستعرض في مجملها، بشكل استرجاعي تصاعدي، من الميلاد للشباب، مختلف العوامل التي ساهمت، بشكل أو بآخر، في تكوين شخصية غلاب، وتنمية مداركه في كل المجالات المعرفية، بدءا بالبيت والمسيد، وانتهاءا بتجربة السجن والانخراط في صفوف الحركة الوطنية، مرورا بما بينهما من محطات أخرى متنوعة ومتكاملة، تتوزع بين المدرسة والقرويين والوضع السياسي العام والاسفار والمطالعة الحرة الخ.

عوامل يمكن تقسيمها بحسب طبيعتها لمجموعتين رئيسيتين:

الأولى: يمكن تسميتها بالمؤهلات الفطرية الذاتية للأستاذ غلاب، وهي كثيرة يجسد بعضها المقطع الموالي: (عاد صاحبها إلى زميله شاكرا الفرصة التي

أتاحها له، وكأنها فرصة العمر، أرضى فضوله، فشعر بسعادة لا يدري مصدرها، ولكنها من منبع أصيل في نفسه هو حب التطلع، وفضول المعرفة، معرفة الأفكار والنظريات والأشخاص والأشياء، لاحظ في نفسه هذا الفضول، كثيرا ما كان يضايق به الآخرين، لاحظه الآخرون فيه فاعتبروه من مظاهر الطفولة والعزة، واعتبره من وسائل المعرفة التي ماتزال أداته حتى بعد أن تخلص من غرته وطفولته). (4) مما يمكن اعتباره بمثابة التربة الخصبة الصالحة للاستفادة من عوامل المجموعة الثانية، التي يمكن نعتها بالظروف الموضوعية المساعدة، بالنظر لموقعها الخارجي عن الذات، خلافا لمعطيات المجموعة الأولى المتمركزة داخلها، وتندرج تحت هذه الصفة كل العوامل والمعطيات المتبقية التي ساعدت، بشكل أو بآخر، في تنمية استعدادات غلاب الفطرية السابقة، وتلبية حاجياته المعرفية والثقافية، سواء منها تلك التي كان لها تأثير مباشر، كالبيت والمسيد والمدرسة والقرويين والمطالعة... أو تلك التي كان لها دور غير مباشر في تدعيم وعيه بواقع بلده، وحقيقة أوضاعه الفكرية والحضارية والسياسية، كالحركة الوطنية والاستعمار والمفارقات الحضارية الصارخة....

وكيف لا يستفيد غلاب من هذه الظروف والمعطيات، ويستخلص منها العبر والدروس، وقد انعم الله عليه بالمؤهلات الفطرية السابقة، لنستمع إليه يحدثنا عن بعض الخلاصات التي استوحاها من عودة المرحوم الزعيم علال الفاسي من سويسرا، على سبيل المثال لا الحصر، يقول: (عاد الأستاذ بعد ستة أشهر من غيابه، أقوى ما يكون إيمانا برسالته، وأشد جلدا لتحمل المتاعب في سبيل أدائها، وكانت استجابة الجماهير التي تحضر دروسه في المساء أقوى مما كانت في الماضي، درس جديد تملاه صاحبنا، انضاف إلى الدروس التي تعلمها من أساتذته، هو أن أداء الرسالة محفوف بالمتاعب، وأن النفي والسجن ينتظر كل ذي رسالة، وأن هذا العقاب لم يكن مما يصرف صاحب الرسالة عن أدائها، ولا مما يصرف الحوار بين الأنصار وجماهير الشعب عن التعلق بصاحب الرسالة والوقوف إلى جانبه) (5). وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أنه إذا كنا قد قسمنا عوامل التكوين هذه، من حيث الطبيعة لمجموعتين مختلفتين، فإنها تتسم من حيث التأثير بنوع من الشمولية والتكامل، لدرجة يصعب معها حصر آثارها في ناحية من النواحي الثقافية، وإخضاعها لتصنيف محدد مضبوط كما حصل في السابق، بالنظر لغزارة وغنى جوانب تأثيرها في شخصية غلاب، وهكذا فإذا كان البيت قد ساهم في توجيهه التربوي والديني والوطني، فإن المسيد استكمل بعض هذه الجوانب ونماها، وخاصة منهاتلك المرتبطة بالدين واللغة، لتأتي القرويين بعدهما فتعمق هذه المعرفة، وتضيف إليها جوانب أخرى ترتبط بالتراثين، الأدبي والتاريخي... وبذلك تكون هذه العوامل قد ساهمت متضافرة في تشكيل التكوين الموسوعي الشامل للأستاذ غلاب، تكوين يلتقي فيه السياسي بالأدبي، والديني بالتاريخي، والنظري بالعملي.. في انسجام وتلاحم تامين، يصعب معهما الفصل بينها دون الاضرار بمعالم هذه الصورة، وهذا ما يمكن ملامسته من خلال نظرة سريعة

على قائمة الكتب العديدة والمتنوعة التي ألفها في مختلف الميادين المعرفية. ثراء غالبا ما نعاين آثاره الواضحة داخل العمل الواحد، مع فارق في الدرجة طبعا، بحسب نوعية كل عمل وشروطه الابداعية، وكيف لا ومفهومه للكتابة يشمل الحياة على رحابتها، ولا ينحصر في بعض جوانبها فقط، يقول؛ (الأديب الحق لا يمكن أن يعيش في وسط إنساني معذب مثلا، ويكون بعيدا في الوقت نفسه عن هذا الوسط، غير شاعر بعذابه، ولا محس بجراحه، ثم لا ينعكس هذا الإحساس على ضميره الأدبي فينفعل ويعبر ويصور، ويتحرك القلم حركة نضال ليكون في مقدمة المناضلين ضد عذاب الإنسان وضد جراحه) (6).

ولعل فيما يتضمنه - سفر التكوين -، على الرغم من طابعه الشخصي الضيق، من معلومات سياسية وحضارية عامة عن مغرب تلك المرحلة، أكبر دليل على ما نقول، مما أضفى عليه بعدا معرفيا عاما تجاوز نطاق ما اعتدنا عليه في مثل هذه الكتابات. لدرجة يمكن اعتباره، من هذه الناحية، وثيقة تاريخية هامة، بالنظر لحجم المعلومات العامة التي يحتويها، يكفي أن نستحضر منها بالمناسبة، ما أورده عن جامع القرويين ودوره الأساسي في خلق الحركة الوطنية، وبالتالي في استقلال المغرب، باعتباره دار علم ودين وسياسة في ذلك الوقت. يقول: (اتخذت الحركة الوطنية القرويين مركزا للتجربة السياسية، ولاختبار القوى مع إدارة الحماية، فالقرويين باعتبارها دار - علم - لم تكن تبعد في تاريخها عن أن تكون دار سياسة، حينما كان علماؤها - وطلابها - يقومون بدورهم السياسي إلى جانب دورهم العلمي) (7).

وبذلك يتحول - سفر تكوين - غلاب، لسفر تكوين الأجيال الصاعدة، تطلع من خلاله على ما فاتها معرفته على المستويين الخاص والعام على حد سواء، وهو ما يعكس في اعتقادي، فهم غلاب الخاص لهذا اللون التعبيري الشخصي، ونظرته المتميزة لكيفية مزاولته، حتى لا يتحول لمجرد خطاب نرجسي يحجب كل الجوانب الأخرى: (الترجمة الذاتية سبيل ليكتشف الكاتب نفسه وهو وليد فطفل صغير، ففتى يافع، فرجل يخوض غمار الحياة، وسبيل ليكتشف الناس من حوله وقد مروا بحياته، كما يمر كل الناس بحياة الآخرين. ولكن عملية الاكتشاف تجعل منهم شخصيات جد مهمة في تشخيص رواية حياته، ومن هذا الاتصال الجديد بالشخص الذي كانه، والعمل الذي قام به، والشخصيات التي أثرت في حياته، أو أثر في حياتها، والأحداث التي صنعته، والتاريخ الذي صنعه، يكتسب قلمه طابعا خاصا؟ ومن هنا تأتي أهمية هذا الفن) (8).

رغبة، لاشك، ساعده في تحقيقها انفتاحه الشخصي على المعطيات العامة، وتفاعله معها، مما أدى لخلق صلات وطيدة بينهما يستحيل معها الحديث عن الواحد دون الآخر، وبذلك يتأكد ما قلناه سابقا، من كون هذا الكتاب، على الرغم من طابعه الابداعي الضيق، باعتباره سيرة ذاتية، فإنه مع ذلك لم ينغلق كلية على الجوانب الخاصة، بقدر ما عمل جاهدا للانفتاح على المرحلة التاريخية العامة، محاولا إقامة جسور عريضة ومتينة معها، مكنته من ممارسة نوع من الانتقائية الواعية في سرد الأحداث، بما يتناسب والأهداف والمرامي المتوخاه من الكتاب، والمتمثلة أساسا في التعريف

بالأسباب والعوامل، العامة والخاصة، التي ساهمت في تكوين شخصيته، وهو ما يبرر ويفسر حجم الثغرات السردية، الضمنية والصريحة، القصيرة والطويلة، الموجودة بين فصوله، كتقنية سردية اضطرارية اعتمدها غلاب لتجاوز اللحظات الميتة حكائيا في حياته، ولا تخدم بالتالي الأهداف المسطرة لكتابه.

تبقى الإشارة في نهاية هذه الدراسة لملاحظتين شكليتين أساسيتين:

الأولى تتعلق بنوعية الضمير المعتمد في الحكي، حيث نلاحظ نوعا من المزاوجة بين ضميري الغائب والمتكلم، الأول همَّ الفصول التسع عشرة الأولى (أي ما يقارب 150 صفحة). بينما خصَّ الثاني الفصول الخمسة الأخيرة، (أي ما يقارب 40 صفحة)، مما يستوجب في اعتقادي، طرح استفسار بخصوص الأسباب والخلفيات الابداعية والتعبيرية الثاوية خلف هذا التنويع، خصوصا والكل يعلم أن لاشيء صدفوي أو فوضوي في الفن، كما يقول بارث، وأن أي تعديل شكلي إلا ويجد تبريره في الأبعاد الفكرية والفنية التي يحققها: (فالأمر لا يتعلق بالتقنية التي ماتزال تفهم على أنها اعتباطية، وتغيير تقنية السرد معناه تغييرات أخرى تطرأ على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى) (9).

أما الثانية فتتعلق أساسا بما أسماه ج. جنيت في كتابة الهام (عتبات / Seuils) بالعناوين الفرعية والثانوية - sous) (10) titres/titres secondaires) المخصصة عادة لضبط الطبيعة الإجناسية للنص، ومساعدة القارىء على تحديد إطاره الإبداعي، بكل مالها من تأثير كبير في توجيه أفق انتظاره وإعداده لتقبل جملة من الخصائص التقنية والتعبيرية المحددة سلفا، غير أن ما يلفت الانتباه في - سفر التكوين - ما احتواه من عنوان فرعي مركب يجمع بين لونين تعبيريين مختلفين من حيث طبيعة المادة المحكية، رغم تشابههما، شبه الكلي، من الناحية الشكلية، وأعني بهما الرواية والسيرة الذاتية، مما يحدث نوعا من الاضطراب في التلقي، مصدره التعارض الجذري الموجود بين ميثاقي قراءة كل منهما. كما أوضح ذلك جورج ماي، يقول: (إن ما يميز موقفنا عند قراءة سيرة ذاتية، عن موقفنا عند قراءة رواية، ليس كون الأولى حقيقية والثانية خيالية، وإنما كون الأولى تظهر لنا في لبوس الحقيقة، والثانية في لبوس الخيال، إن الصلة التي يعقدها الكاتب بين أثره وبين قارىء هذا الأثر تختلف اختلافا جوهريا في السيرة الذاتية عنها في الرواية) (11).

وهذا ما دفع فيليب لوجون لتمييز الميثاق الروائي (le pacte romanesque) عن الميثاق الأوتوبيوغرافي (le pacte au-tobiographique) (12) باعتبارهما يحددان شكلين مختلفين في القراءة لا في الكتابة، فكيف تأتى لغلاب الجمع بينهما، وما هي الدوافع الخفية لهذه التسمية الإجناسية المركبة؟.

أعتقد أن الاجابة عن هذا الاستفسار الأخير ترتبط أساسا بفهم سر الملاحظة الأولى، وتمر عبرها، بحيث لا يتأتى كشف خبايا التلوين الاجناسي دون فك لغز التنويع الضمائري، لما بينهما من ترابط. فالملاحظتان معا تلتقيان لتكشفا سر هذا التداخل الشكلي في كتابة هذا النص، خصوصا إذا علمنا أن حكي المرحلة المتقدمة في حياة غلاب تم بضمير الغائب، ليستبدل مع بداية المرحلة المتأخرة بضمير المتكلم، بكل ما يعكسانه

من دلالات، ويجسدانه من اعتبارات فنية وتعبيرية متباينة بتباين طبيعة المرحلة المحكية بكل ضمير، والصعوبات المطروحة على مستوى استحضارها بشكل عام، بعيدا عما هو مألوف ومعروف في السير الذاتية من تداخل ضمائر المحافل السردية (الكاتب، السارد، الشخصية) وتوحدها في ضمير واحد. يعكس بجلاء عمق وصلابة العلاقة الموجودة بينهم، لدرجة يعود معها الضمير الواحد عليهم جميعا في نفس الوقت. وأعتقد أن الكاتب اضطر لخرق هذه القاعدة في الفصول الأولى من - سفر التكوين - المرتبطة أساسا بمرحلة الولادة والصبا، معتمدا في نقلها الحكي الغيري (narration heterodiege-tique) بدل الحكي الشخصي (narration autodiegetique) (13) الموظف في الفصول المتأخرة الخاصة بمرحلة الشباب، رغبة منه في تكسير العلاقة الضمائرية السابقة بين المحافل السردية المشكلة للعمل، بما يفيد انفصالا بين ضميري السارد والشخصية من ناحية، والسارد والكاتب من ناحية ثانية، ويعمل على تحسيس القارىء بأن من يقوم بالسرد في هذه المرحلة المتقدمة من العمر، ليس الكاتب ولا الشخصية، وإنما هو كائن منفصل آخر تم التعبير عنه بضمير (أنا) مقابل ضمير (هو) العائد على غلاب الكاتب والشخصية في نفس الآن، خلافا لما هو عليه الأمر في الفصول الخمسة الأخيرة الخاصة بمرحلة الشباب، حيث تتوحد المحافل كلها، ويتم التعبير عنها بضمير واحد هو ضمير المتكلم، وهو ما يجد تبريره طبعا في قدم الوقائع المحكية في القسم الأول، بكل ما تطرحه من صعوبات على مستوى الاستحضار والتذكر، فرضت على الكاتب ضرورة الاستعانة بسارد غيري لنقلها حكائيا، على الرغم من كونها تخصه شخصيا، مادام يستحيل عليه، في كل الأحوال، ادعاء معرفتها، خصوصا حين يتعلق الأمر بمسألة ولادته وما صاحبها من مشاكل الوضع، كما يعكس ذلك بجلاء المقطع السردي الموالي: (أمي الطالبية مضطربة، وضعت الولي على ظهر جلد الخروف، وتبحث في اضطراب عن أدواتها: أين وضع الموسى؟ اهتدت اليدان المضطربتان أخيرا إلى الموسى، فقطعت حبل الصرة في سرعة، ربطت عنق حبل الصرة بفتيل من حرير، تبحث عن خرقة تلف فيها الوليد، انبعث صوت ناعم من تحتها، يشكو من دنياه الضيقة تلك، لعله كان خائفا أن يعود إليها) (14).

إن معلومات بعيدة ودقيقة كهاته، لا يمكن لسارد أوتوبيوغرافي، كيفما كانت قدراته المعرفية استحضارها وتقديمها للقارىء بضمير المتكلم المعبر عن علاقته الفعلية بموضوع حكيه، ومعاينته الشخصية له، لهذا لم يكن في وسع غلاب سوى استعمال ضمير الغائب تعبيرا منه عن انفصال السارد عن المسرود عنه، واكتفائه برواية ما سمعه لا أقل ولا أكثر، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن الأحداث المحكية في الفصول الأولى من هذا العمل، ذات طبيعة تخييلية تجعلها، من هذه الناحية، أقرب للرواية منها للسيرة الذاتية، عكس ما هو عليه الحال في الفصول المتأخرة المتبقية الخاصة بمرحلة الشباب، حيث الذكرى طازجة، واستحضارها لا تعترضه صعوبات، مما أضفى عليها مصداقية لا نحس بها في القسم الأول. وجعل الصيغة الروائية

تهيمن على القسم المحكي بضمير الغائب، مقابل سيطرة الصيغة السير ذاتية على وقائع القسم المحكي بضمير المتكلم، وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه صراحة في التعليق الوارد في هامش الصفحة 150، معللا أسباب تغيير الضمير بقوله: (اختفى صاحبنا من هذه السيرة، ليفسح المجال ـ للأنا ـ، صفحة جديدة في سفر التكوين، تعمد الكاتب أن يساير المرحلة، فيتحدث بضمير المتكلم بدلا من الغائب، الذي غاب في طفولة التكوين) (15). وبذلك يكون ـ سفر التكوين ـ بحكم موضوعه وطبيعة مادته وشكله الحكائي، وثيقة شخصية، وشهادة صادقة تعكس بكل المقاييس عمق وتنوع تكوين صاحبه، كما تسهم في الوقت ذاته، في تكوين الأجيال اللاحقة.

بيان الإحالات الواردة في الدراسة:

* ـ عبدالكريم غلاب: سفر التكوين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1996.

1 ـ عبدالكريم غلاب: في الكتابة والتغيير والهوية (حوار) آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد: 2، السنة. 1991، الصفحة: 150.

2 ـ عبدالكريم غلاب: حوار مذكور، ص: 150.

* ـ عبدالكريم غلاب: سبعة أبواب، دار المعارف، مصر، 1965.

* تراجع بهذا الخصوص كل الدراسات المتعلقة بهذا العمل دون استثناء.

* مذكرات سجين هو العنوان الأصلي لسبعة أبواب، وقت نشرها لأول مرة في حلقات على صفحات جريدة العلم سنة 1961.

ـ ان بخصوص ذلك بيبليوغرافيا الفن الروائي بالمغرب (1930 ـ 1984).

إعداد: مصطفى يعلى: تأطير: عبدالرحيم مودن، آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد: 4/3. السنة: 1984، الصفحة: 76.

3 ـ جورج ماي: السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1992، ص: 162.

4 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1996)، الصفحة: 64.

5 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1996)، الصفحة: 89.

6 ـ عبدالكريم غلاب: دفاع عن فن القول، الدار العربية للكتاب، 1984. الصفحة: 108.

7 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1996)، الصفحة: 123.

8 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1984)، الصفحة: 185.

9 ـ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، 1992، الصفحة: 40.

10 ـ انظر

G. Genette: Seuils, ed, Seuil, coll: poetique 1987, p:55.

11 ـ جورج ماي: مرجع مذكور، الصفحة: 192.

12 ـ أنظر: Ph. Lejeune: Le pacte autobiographique, ed: seuil, coll: poetique, 1975, p: 45.

13 ـ انظر: G. Genette: Figures III, ed: seuil, coll: poetique, 1972, p:252.

14 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1996)، الصفحة: 9.

15 ـ عبدالكريم غلاب: عمل مذكور (1996)، الصفحة: 150.

الفنان والناقد التشكيلي نبيه قطاية

بقلم: طاهر البني

إذا كـان غـالب سـالم وإسـمـاعيـل حـسـني يمثـلان دور الأب الروحـي لأجـيـال التـشكيليين بحلب في الأربعـينيـات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، فإن الفنان والناقد نبيه قطاية هو الأب الروحي لجيل السبعينيات وما تلاه من أجيال، وذلك لأن هذا الفنان يلعب دورا بارزا في وضع هذا الجيل ضمن أجواء الفن الحديث والمعاصر من خلال المحاضرات والندوات التي كان يقيمها في مركز فتحي محمد وصالات العرض في مدينة حلب، مستعرضا فيها مفاهيم علم الجمال، ومسائل الفن وفلسفته ونتاج أبرز الفنانين التشكيليين في الغرب، من خلال عرض أعمالهم المصورة، والتعليق عليها بفهم موضوعي، يكشف عن مكامن الإبداع والجمال فيها، ويؤكد على الملامح الإبداعية والمهارة التقنية في تجسيد المشاعر الإنسانية الخالدة في العمل الفني.

ونستطيع القول إن جيل السبعينيات من أمثال (سعيد طه - سعد يكن - عبد الرحمن مؤقت - عبد الرحمن مهنا - شكيب بشقان - طاهر البني - زهير دباغ) وغيرهم أفاد من عطاءات نبيه قطاية في ميدان الثقافة الفنية التي تدعو إلى تجاوز المفاهيم التقليدية والإبحار في

عوالم الابتكار والإبداع.

ونبيه قطاية من مواليد حلب 1934، وهو من أسرة حلبية، عرف معظم أفرادها بمكانتهم المرموقة في الوسط الثقافي السوري، فأخوه (سليم قطاية) كان من رواد الإخراج في المسرح والدراما السورية، وقد قدم الجيل الأول من الأعمال الفنية لدى تأسيس التلفزيون السوري في مطلع الستينيات.

أما أخوه الطبيب (الدكتور سلمان قطاية) فقد كان يحمل فكرا موسوعيا في شتى الفنون (التشكيلية والسينمائية والكتابية) بالإضافة إلى بحوثه الدائبة في ميدان الطب وتأريخه، ويعتبر من النقاد الأوائل للحركة التشكيلية السورية، وهو صاحب أول كتاب في الفن التشكيلي السوري الذي تحدث فيه عن (مأساة) الفنان فتحي محمد وهو أول من نقل عدوى الفن إلى أسرته من خلال دراسته الطب في باريس، حيث كان يعكف على زيارة المتاحف، يطلع على المنجزات الفنية فيها.

أمضى نبيه قطاية طفولته في بيت من بيوت حلب بالقرب من باب النصر، وسوق النحاسين، وكان هذا البيت أشبه بمتحف صغير، يضم اللوحة الفنية، والقطعة الأثرية، والكتب الثقافية المتنوعة، وقد حوله الأخ الأكبر سليم إلى منتدى ثقافي يجمع الأدباء والفنانين وسواهم من المثقفين في مدينة حلب.

وكثيرا ما يتردد على هذا البيت الفنان فاتح المدرس الذي تربطه بالأسرة علاقة حميمة متميزة قبل سفره إلى روما ودراسته للفنون.

فلا عجب إذا.. أن تستيقظ نوازع الإبداع عند نبيه قطاية منذ يفاعته، حيث أخذت تنمو لديه موهبة الكتابة الأدبية والرسم، وقد ظهر ذلك جليا حين دخل جامعة دمشق، ودرس الفلسفة وعلم النفس فيها، وقد أبدى نشاطا ملحوظا في الوسط الطلابي والجامعي من خلال مساهماته في كتابة القصة إلى جانب أقرانه من أمثال (سعيد حوارنية - غادة السمان)، وقد نشرت له الصحف السورية بعض نتاجه القصصي ومقالاته الفنية آنذاك، أما نتاجه التشكيلي، فقد ظهر في مشاركته للمعارض التي كانت تنظمها الجامعة السورية في نهاية الخمسينيات، وكان من مشاركيه أخوه سلمان قطاية والفنانون (لؤي كيالي ود. قتيبة الشهابي، منذر نحاس، هشام برهاني) كما شارك في عدد من المعارض السنوية التي كانت تقيمها وزارة المعارف، ومديرية الآثار والمتاحف في تلك الآونة.

وحول مشاركة نبيه قطاية في المعرض الجامعي الخامس للفنون الجميلة، كتبت إحدى الدوريات الدمشقية عن تجربته تقول:

«الأستاذ نبيه قطاية طالب في كلية التربية، شارف على نهاية دراسته.. أتحفنا بعدد غفير من اللوحات، وفيها حقق خطوة كبرى إلى الأمام بالنسبة للأعوام الماضية، وفيها نلمس جهدا صادقا، وتواضعا في اختيار المواضيع، ونجد عددا من اللوحات عبارة عن محاولات دراسية كلاسيكية، أي محاكاة الطبيعة واحترام ألوانها، وهي مرحلة ضرورية لكل فنان».

وتستعرض المجلة نتاج الفنان وأسلوبه، وتنتهي بالقول:

«وفي نهاية المطاف يصل بنا الأستاذ

إلى طريقة خاصة في لوحته: (مطر.. مطر) وهي تصور شارعا غمرت المياه أرصفته وجدران البنايات الملاصقة، وراحت الألوان تنعكس على صفحة الماء، فينكسر النور، وتنتشر ألوان زاهية، ولقد لفتت هذه اللوحة أنظار الزائرين وانتزعت إعجابهم، وقد اشتراها الرئيس (طارق اليوسفي)... أما لوحته (زهر ونغم) فهي آخر لوحاته، وذات أسلوب شخصي يبشر ببداية مرحلة جديدة سيكون لها في مستقبل الفنان شأن كبير، فالألوان والخطوط والتلوين ناجحة وقوية جدا، وقد انتزعت هذه اللوحة إعجاب الأستاذ (ناظم الجعفري) والفنان (نصير شورى) ولقد شاء الأستاذ نبيه قطاية أن تكون رسالته الجامعية ذات علاقة مباشرة بهوايته لأن موضوعها (العلاقة ما بين المجتمع وفن الرسم عبر التاريخ).

وحين عاد نبيه قطاية إلى حلب، عُين مديرا لأحد المراكز الثقافية في ريف حلب، أبدى خلالها نشاطا ملحوظا في ميدان الثقافة والفنون وكان يستعين ببعض لوحات الفنانين في حلب لعرضها على رواد الثقافة في الريف ثم إنه تابع مهمته هذه في أحد المراكز الثقافية في ريف اللاذقية، ولم يأل جهدا في زرع القيم الفكرية المتقدمة في تلك البيئة التي وجدت فيه مصلحا اجتماعيا، ومرشدا ثقافيا، لم يبخل بجهوده في رفع المستوى الثقافي والاجتماعي ونشر الوعي الفني في ذلك الريف.

ولدى تعيينه في مديرية التربية بحلب تفرغ لتدريس مادة الفلسفة وعلم النفس في دار المعلمين وثانويات حلب، بالإضافة إلى تدريس علم الجمال وتاريخ الفنون في مركز فتحي محمد للفنون الجميلة بحلب.

وفي دار المعلمين التي كان يشغل فيها وظيفة معاون المدير، أظهر نبيه قطاية نشاطا واضحا في تنمية المواهب الفنية الشابة من خلال المحاضرات والأنشطة الفنية بإقامة المعارض السنوية التي كانت تقيمها الدار، وقد ترك أثره الكبير في عدد من الطلاب الذين أظهرت مواهبهم نضوجا في تجاربهم الإبداعية، وكان من هؤلاء (عبد الرحمن مؤقت - شكيب بشكان - محمود كريم) وغيرهم.

وقد أبدى نبيه اهتماما خاصا بتدريس مادة خيال الظل، ومسرح العرائس باعتبارهما من الوسائل التعليمية التي تسهم في العملية التربوية بشيء من التشويق الذي يتلقاه الطفل في المدرسة برغبة كبيرة، واهتمام بالغ.

أفاد نبيه من ثقافته الفنية وقراءاته المختلفة في شؤون الفن وقضايا الفكر الإنساني، ورغم اهتمامه الكبير بالإنتاج الإبداعي الغربي، فقد أولى اهتماما خاصا بالفكر الاشتراكي ونظرياته في الفن والحياة، ورأى فيه وسيلة لتخليص مجتمعاتنا العربية من رواسب الجهل والتخلف، والنهوض بها نحو الحياة العصرية الجديدة(١).

وبذلك أصبح نبيه محط أنظار المثقفين الشباب الحلبيين الذين رأوا فيه الفكر المتحرر والموقف الإنساني النبيل الذي لا يبخل في عطائه، وكثيرا ما كان الفنانون الشباب يترددون عليه ليستأنسوا بآرائه في إنتاجاتهم المبكرة، التي تلقى منه التشجيع والتقويم والتوجيه، وكان لا يتردد في تقديمهم

لجمهور الفنون من خلال الكلمات التي كانت تتصدر كراسات معارضهم، باسطاً فيها تجاربهم، وكاشفاً عن ملامح الإبداع فيها.

ويكاد لا يخلو معرض من معارض الفن التي كانت تقام بحلب منذ مطلع الستينيات إلا كان فيه حضور لنبيه قطاية، سواء في شخصيته أو إنتاجه، وكثيراً ما كان يقتني بعض الأعمال التي تستهويه، ويجد فيها قيمة فنية جيدة، حتى تكونت لديه مجموعات غنية لمعظم فناني حلب وبلاد الشام.

وباتت داره متحفاً صغيراً جمع أعمالا متنوعة في أساليبها وأجوائها، وحظي باهتمام كبير في الأوساط الثقافية والفنية.

كان نبيه قطاية يقتصر على المشاركة في المعارض الجماعية، كمعرض الربيع، ومعرض القطن، ومعرض فناني القطر، وغيرها، وكانت مشاركته محدودة بعدة لوحات، تظهر ميوله التعبيرية في المعالجة اللونية الكثيفة والدافئة لتكوينات من الطبيعة الصامتة التي تشمل الزهور والقواقع البحرية، وغليون التدخين، وغيرها من المفردات المحببة لنفس الفنان.

وفي أيلول من عام 1968 أقام نبيه قطاية معرضاً بمشاركة زملائه (محمد عساني – عبدالرزاق السباهي – وليد سرميني)، الذين أطلقوا على معرضهم اسم (معرض رواد الفن)، وكانت مساهمات نبيه واضحة في هذا المعرض الذي أقيمت حوله ندوة في صالة المتحف الوطني بحلب، حيث كان يقام المعرض.

وأعمال نبيه «تغلب عليها الشاعرية، لكنها ليست الشاعرية الظاهرية، فلديه شيء أبعد من ذلك وأعمق، إنه الإحساس الصادق بالطبيعة... لأنه لا يرسم إلا عندما يحس بالحاجة إلى الرسم، ولا يصور إلا عندما يحتاج إلى التعبير، وهذه من أكبر فضائل الفنان الحقيقي، فهو كالشاعر تماماً عندما تختمر في نفسه القصيدة، فإنه يضطر إلى إلقائها اضطراراً، كأنما هناك دافع داخلي لا يمكن دفعه.. وليست الزجاجة أو الرمانة والفون الأحمر هو كل ما في اللوحة، وإنما في اللوحة الشعور بهذه الأشياء البسيطة الموجودة أمامه والإحساس بها إحساساً غامراً».

«في لوحاته أعطانا وجهاً من وجوه حياته وأحاسيسه، وصور لنا العالم الجميل الذي يخلفه... في أشيائه الصغرى... نبيه في لوحاته فيلسوف وشاعر في كل لوحة له قصيدة، وفي كل لون أغنية... لوحاته (همس البحار، فنجان قهوة، من الأعماق... رفقاً بالقوارير) قصائد ناعمة.

وبالرغم من ندرة إنتاجه فقد كان لحضور نبيه قطاية النقدي أثر كبير في الوسط التشكيلي الحلبي، فهو ناقد ميداني، يطرح آراءه الشفوية الصحفية من خلال الندوات واللقاءات التي تجمع بين الفنانين وجمهور الفن التشكيلي، فإذا ما بسط آراءه، وجاءت قريحته النقدية نمت على كتفيه أجنحة الخيال، والتعابير الشاعرية، التي تلامس الوجدان، وتفتح آفاق المعرفة نحو عوامل التشكيل الرحبة.

هو إذ يؤكد على ضرورة تمكن الناقد من التسلح بالمعايير النقدية التي تعينه على مهمته، يرى «أننا لا يمكن أن نتصور وجود نقد فني دون أحكام نقدية معيارية، يطلقها الناقد، ويحكم

بموجبها، وأحكام دون معايير يملكها الناقد الفني، تساعده على تناسق أحكامه، معتمداً على فلسفة لها وجهها الفكري والاجتماعي، والتي بدونها لا يستطيع تطبيق المعايير على الأشكال، وهكذا تتبدى لنا العلاقة الوثيقة التي تجمع ما بين الفن والنقد من جهة، وما بين الفن والفلسفة من جهة أخرى».

ويعتبر نبيه «أن وجود الفن مقترن بوجود النقد الفني، ووجود من يسعى ليقوّم ما يرسمه الفنان والحكم عليه، ولا يكون النقد الفني صحيحاً إلا إذا كان مقنعاً وعلمياً، وبعيداً عن التقويمات العابرة والأحكام المزاجية، والنقد الفني هو محصلة لخبرات متعددة وإبداع تقديم الأحكام، وحوار متبادل بين الفنان والناقد يستعين بالكثير من العلوم كالتاريخ الفني وعلم الجمال وعلم الآثار وعلم النفس وغيرها، وهذا يعني أن النقد فن وموهبة وملكة».

ويربط نبيه بين طاقات الناقد الفني ومهاراته وبين قدراته على التعبير عن آرائه: «ولما كانت الأحكام والآراء وحب التعبير عنها بكلمات، كان لزاماً على الناقد الفني امتلاك ناصية التعبير، وامتلاك القدرة على نقل الأفكار والأحكام للآخرين، ولما كان على الناقد أن تتوفر فيه كل هذه الصفات والخبرات والملكات، استطعنا معرفة أسباب قلة عدد النقاد في مجال الفن التشكيلي».

ويرى نبيه أن النقد الفني يلعب دوراً هاماً في عالمنا الراهن: «حيث تطورت وسائل الإعلام، وأصبحت بالغة التأثير على المتذوق، فالناقد هو الذي يعكس رأي الفنان ويحلل تجربته الفنية، ويشرحها للناس، كما أن النقاد هم الذين يختارون ما يعرض في المتاحف الفنية، وهم الذين يوجهون المعارض الفنية، كما أنهم هم الذين يعلقون على النتاج الفني، ويقدمون الفنانين للناس ولمتذوقي الفن، كما يساهمون في نشر فن أو حجبه عن الناس كما يتحكمون في أسعار اللوحات الفنية، ورفع قيمة إنتاج وتخفيض قيمة إنتاج آخر».

وحول ما يظهر من خلاف بين ناقد وآخر، أو فنان وناقد، يرى نبيه أن: «هذا يعود إلى سيادة المزاجية والتوجهات الفردية، والأنانية والمصلحية»(7).

ويشير إلى تلك المعارك التي قامت بين بعض النقاد وملأت صفحات الجرائد: «كل منهما يكيل التهم للآخر وينعته بأبشع الصفات، محاولا الكشف عن سرقات وسقطات الآخر، وهذا الأمر لا يفيد القارىء أو المتذوق لا في كثير أو قليل»(8).

ويصر نبيه على اعتبار النقد سلاحا خطيرا ذا حدين ومسؤولية كبيرة وأمانة في أعناق كل من يتصدى لعملية النقد، ويوصي بضرورة الرفق بالفنانين وعدم اللجوء إلى القسوة في تقويم أعمالهم، وبهذا الصدد يقول:

«لا أظن أني بحاجة إلى القول: رفقا بالقوارير، حقا هناك قوارير مصنوعة من معادن رخيصة ومليئة بالادعاء الفارغ والمباهاة والروائح النتنة وهي بحاجة إلى تعرية ومواجهة، ولكن هناك أيضا الفن الخالص المبدع الذي هو جوهر الحضارة، وهذا ما يحتاج إلى كشف وتوضيح، وإعلاء وتعظيم، لندع إذن المزاجية والفردية والأنانية جانبا، ونصافح الفنان المبدع بكف من حرير»(9).

وبالرغم من التشجيع الذي كان يوليه نبيه لعدد من الفنانين الشباب في

انطلاقاتهم الأولى، فقد كان يعرض آراءه النقدية بصراحة واضحة مع بعض الفنانين الكبار، أمثال: لؤي كيالي، ففي الندوة الفنية التي أعقبت معرض الفنان لؤي كيالي في حزيران عام 1977، عرض نبيه رأيه دونما تحفظ أو استتار، وإزاء ذاك أدلى بقوله متهما لؤي بالطوباوية والرومانسية والتوجه بفنه نحو الفئة المستفيدة والمستغلة:

«إن لؤي من المدرسة الاشتراكية الطوباوية، ولهذا أراد كفنان أن يكون رومانسيا، وأن يقدم الشفاء والخلاص من الفئة المستفيدة من الأوضاع، فلجأ إلى أسلوب مناشدة الضمير... أطفاله يطلبون الشفقة والإحسان... صحيح أن أطفال لؤي يأخذون أوضاع الفقراء، لكن في نهاية المطاف لا يخيفون، يسترحمون، لا ثورة في أعماقهم»(١٠).

وكان نبيه من بين الذين شككوا في مقدرة لؤي على المعالجة الفنية السليمة من خلال كشفه عن بعض الأخطاء التي يزعمون أن لؤي يقع بها في المنظور والتشريح، وهو يقول في ذلك مخاطبا جمهور الندوة:

«لكن لؤي وقع في أخطاء تشريحية، ونحن قد نتغاضى عنها عند البعض، أما عند لؤي فلا... ونكتفي هنا بأخطاء لوحته (الأمومة) انظروا إلى قدمها»(١١).

وفي تقديمه لمعظم معارض الفنانين الشباب، كان نبيه يلجأ إلى الكلمات المكثفة التي تستعرض تجربة الفنان بعبارات إنشائية جميلة، لا تفصح عن طاقات الفنان وقدراته، بقدر ما تقدمه جملة واحدة تلخص رؤية الناقد، وتكون نافذة لرواد المعرض ومشاهديه.

ونورد هنا مثالا لكلمة جاءت في دليل أحد المعارض التي أقامها الفنان (سعيد الطه) عام 1983، يقول فيه نبيه:

«حاد كخيط من الفولاذ... ووديع كموجة متلاشية.. يهدر كآلة حديثة.. هاجت.. بحيث لا يتوقف عن وجه الحقيقة...».

حلق عاليا يسعى وراء قرص الشمس النحاسي المشع، فذاب الشمع العسلي من وهج حرارة الواقع المر، وتطايرت أجنحته سرابا في الآفاق.

عاد إلينا سعيد بعد رحلة مضنية حارب فيها الأوغاد ورموز الشر التي مزقت إنسانية الإنسان، وشوهت خلقته، وحولته إلى مسخ محاصر.

من العتمات عاد يرمي في وجه الشر أحباره السوداء، ينفث حوامضه الكاوية حفرا فوق الحجر والمعدن.. صرخ في وجه السماء: (طه ما أرسلناك لتشقى). ودعته المرأة المسجونة في قفص الرجل الشرقي.. زين شعرها بطائر الحرية ومضى...

خرج علينا هذا الطه من عتمات الحارات وأزقة البيوت الشعبية يحمل على كفيه زخرفات وبقايا أفراح كالوشم على ظاهر اليد، ولوعٌ هذا الفنان بالشرفات والتنهيدات المكتومة المشرئبة نحو هلال في أول الشهر.

ينتقل كفراشة «كراقص باليه» تحت إمرته فصائل الألوان.

ينسج من المنمنمات وخيوط الألوان ألحانا متماوجة.. استمدها من محار البحار الغافية في أعماق المحيطات «يتصيد الآيات» يبعثرها على سجادة الليل الشرقي الغارق في الزخرفة.

تكدست في ذاكرته رؤى وصور من الحضارات الطفيفة والفولاذية من الشرق والغرب.. من الحاضر

والماضي.. جبلها ثم توجها براية خفاقة طرز عليها اسمه بغرور فرسان العصور».

إن نبيه في مثل هذه الكلمة لا يريد الدخول في تفاصيل تجربة الفنان، وإنما يود أن يجعل من كلمته نبراسا يستضيء به المتفرجون، ليفسح لهم فرصة التفاعل مع العمل الفني ومعرفة أبعاده، دون أن يضع نظارته على أعينهم ليصادر مشاعرهم ويحجم آفاق رؤيتهم.

ومنذ مطلع الستينيات أخذ نبيه يهتم بتقنيات الضغط على النحاس في سبيل ابتداع لوحة إنسانية نافرة (روليف) تستوعب التشكيل الفني المستند إلى القيم التي أفرزتها المنحوتات والرسوم الموروثة في البيئة العربية، وقد عكف مع زمرة من تلاميذه وأصدقائه على تطوير هذا الفن الذي حظي باهتمام بعض الأوساط الحلبية والسورية.

وقد نفذ نبيه مجموعة من الأعمال الجدارية من النحاس المضغوط، كان من أبرزها الأعمال الجدارية الكبيرة التي زينت محطة القطار الرئيسية في مدينة حلب، بالتعاون مع زميليه (محمد اعزازي - أنور تركماني) في منتصف الثمانينيات.

وقد تركت هذه التجارب آثارا متباينة عند نبيه قطاية، جعلته يعكف على استعراض معظم الفنون النحتية والتشكيلية للحضارات القديمة: (الحثية - الآشورية - الفرعونية - الإغريقية - العربية - الفارسية - عصور النهضة الأوروبية - الفنون الحديثة) الأمر الذي أغنى تجربته في التصوير وزاد من خبرته في التعامل مع التشكيل المتنوع، وقد كانت هذه التجربة بمثابة دراسة أكاديمية لهذه الفنون، مكنت الفنان من امتلاك، أدوات التعبير المختلفة، وهو ما انعكس جليا في أعماله التصويرية الأخيرة التي أنجزها في مطلع الستينيات، والتي شارك بها في عدة معارض جماعية كمعرض (جماعة النقطة) الذي ضم (نبيه قطاية - سعد يكن - وحيد مغاربة - سعيد طه - زهير دباغ - عبد الرحمن مؤقت).

ونقل هذا المعرض إلى (صالة عشتار) في دمشق و(صالة الأتاسي) في حمص كما شارك نبيه بأعماله الأخيرة في معرض ثلاثي أقيم في صالة المركز الثقافي الإسباني بدمشق عام 1992 ضم (نبيه قطاية - طاهر البني - عبد الرحمن مهنا).

واستمرت مشاركة نبيه في المعرض السنوي لفناني القطر، وغيره من المعارض الجماعية التي أقيمت في صالات حلب ودمشق وحمص.

وفي تشرين الأول من عام 1992 توج نبيه قطاية تجاربه التصويرية بمعرض فردي أقامه في (صالة بلاد الشام) في مدينة حلب، وقدم له في كراسه بكلمة أفصح فيها عن ملامح تجربته الجديدة:

ولطالما أردت لأعمالي أن تكون أشبه بأغنيات الفجر المشروخة التي لا تشنّف الآذان بقدر ما تبوح بأسرار إنسانية دفينة، فتسري في القلوب، وتجري في النفوس دونما عناء، لقد حاولت ذلك كله بعيدا عن المفاهيم التشكيلية التقليدية، مطلقا العنان لريشتي تصور بحرية ما يدور في فكري وخيالي دون اعتبارات مسبقة.. مستعيضا عن حذق الصانع بصدق المشاعر وحرارة العاطفةوعمق التجربة... فلوحتي ليست نقلا عن الواقع الخارجي بقدر ما هي إفراغ لشحنة

انفعالية ذاتية مشبعة بروح الحرية».

وفي هذا المعرض تبدو عناية الفنان (قطاية) بالفنون الإنسانية بوجه عام وفنون الشرق بوجه خاص، بالإضافة إلى شغفه بالأساطير الشعبية التي فجرت بمجملها ينبوعا ثريا رفد مشاهداته المستمرة لنتاج الفنانين المعاصرين لتتكون لديه المادة الأساسية للوحة التعبيرية الفنية بالمادة الإنسانية.

إذ نراه يصور في أعماله هموم الإنسان بأشكالها المختلفة، ويجسد فيها الصراع بين الخير والشر، والغني والفقير، والعلم والجهل، حيث يتجلى ذلك في قصة قابيل وهابيل، وطرد إبليس وعودته لإفساد البشر، وقصص الحب المطعونة، والآهات المكبوتة، والعطش الشرقي للجنس والمرأة..

ونلمح في ذلك صورة الفارس المثخن بالجراح، والحصان النبيل، والمرأة المتوازنة التي تحبس جسدها في انتظار من يملك الثمن.

لقد حاول نبيه أن يقدم شخوصه دفعة واحدة مفسحا لهم الفرصة في اللعب بحرية دون عقبات أو قيود، وتركهم يحتجون بكل ما يملكون من طاقات بصرف النظر عن النسب والتشريح والمنظور وغير ذلك من المفاهيم المدرسية، فاللوحة عنده صرخة عاشق مطعون يغني بصوت أجش.

والأشكال تسبح في فضاء لوحته كأشباح قاتمة، تلتمع بعض ملامحها بنبرات لونية حارة تفصح عن انفعالات شتى، وتدعوك للإبحار معها في زوارق اللون الدخاني، حيث العلاقة بين الكائنات والفراغ المحيط بها لا حدود لها، وحيث تنعتق المخلوقات من الجاذبية الأرضية، وتتفكك الأبعاد الزمانية، فيدغم الواقع في الأسطورة، ويتنامى الحدث.

وأنت أمام هذه الدراما مدعو للتأمل والبحث والتفكير والتفسير والتأويل.. ولن تكتفي بالمتعة البصرية والجمالية التي سخر لها الفنان كل أدواته المختلفة... تجربة قد لا تكون الفريدة في الساحة التشكيلية السورية، ولكنها تجربة غنية وصادقة يقف وراءها فنان نبيل وأصيل.

الهوامش:

١ ـ «لا شك أن الفكر الاشتراكي عظّم من قيمة الفن والفنان، واعتبر الفن سلاحا في معركة المصير، وأن حرية الفنان لا تتم إلا بالتحرر من التبعية والاستقلال، وطلب منه الإيعاز إلى طبقة الكادحين، وأن يكون صوتهم المدوي، وملهمهم في نظامهم الإنساني» من حوار أجرته مع الفنان هناء طيبي في البعث الأسبوعي.

٢ ـ اسماعيل حسني... جريدة الجماهير ـ العدد /١٠٦٣/ الجمعة ٢٠ / أيلول / ١٩٦٨.

٣ ـ أسعد المدرس... جريدة الجماهير ـ أيلول ١٩٦٨.

٤ ـ نبيه قطاية ـ من حوار أجرته معه هناء طيبي، في البعث الأسبوعي.

٥ ـ المصدر السابق.

٦ ـ المصدر السابق.

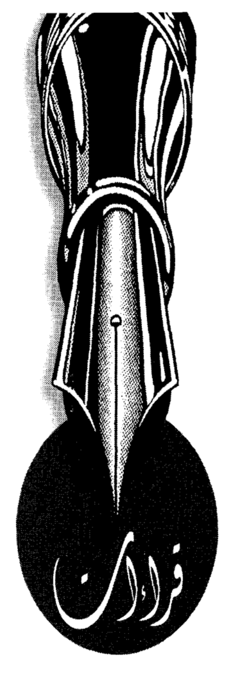
٧ ـ المصدر السابق.

٨ ـ المصدر السابق.

٩ ـ المصدر السابق.

١٠ ـ من صحيفة سورية، بقلم أنور محمد.

١١ ـ المصدر السابق.



■ مدائح أمين صالح	رشيد يحياوي
■ أحمد إبراهيم الفقيه ... في ثلاثيته الروائية!	عبدالإله الرحيل
■ تجليات المكان.. قراءة في ديوان «حسين درويش»	محمد الحمامصي
■ تحليل النص الشعري	محمود أحمد العشيري

مدائح أمين صالح

• رشيد يحياوي

قاص من البحرين، تلك هي الصفة التي ظلت تلاحق أمين صالح. والآن، أصبح من اللازم تصحيح هذا التجنيس فأمين صالح حسب خطأ على القصة، في مرحلة كان فيها النقد الشعري العربي مازال متعثرا ومنشغلا بالقيم البلاغية والإيقاعية ومعايير التحسين والتقبيح، وكان فيها النقد الروائي والقصصي متشبعا بنماذج نجيب محفوظ ويوسف إدريس، رغم رياح الستينات في مصر خاصة، ثم انشغل النقد في السبعينات التي واكبت تجنيسات أمين صالح، بالأطروحات السياسية والايديولوجية. ولم يجد أمين صالح النقد المناسب الذي يعيد موضعة أعماله ضمن أشكال الكتابة المنزاحة عن نمذجات السائد التعبيري. وقد أسهم الكاتب نفسه، بطريقة غير مباشرة – أو مباشرة في تكريس «التعتيم» النقدي الذي طال، ليس أعماله فحسب، بل أيضا، جل الأعمال المنفلتة من قبضة الأطر التعبيرية المسلم بها. فقد ظل أمين صالح لمدة عقد ونصف، حريصا على وسم أعماله بنعتي «قصة» و «رواية» فيما كانت تلك الأعمال غير خاضعة للتقاليد النوعية المعيارية لهذين النوعين. وربما كان تثبيته مواثيقه النوعية، ضربا من «الهدنة» مع التلقي السائد، أو مراهنة على الحسابات الثقافية الطليعية المستشرفة عنده. وقد كان قاسم حداد من أوائل من انتبهوا إلى خصوصية وتفرد تجربته في تشييد معمار مغاير لنص يأبى «الترويض» في القوالب المعدة قبليا. أشار قاسم حداد على الكاتب بألا ينعت نصه «أغنية ألف صاد الأولى» «بنعت» رواية لما رآه فيها من بروز للمكونات الشعرية.

يقول قاسم حداد في كتابه «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر»: «بعد أن قرأت مخطوطة» «أغنية ألف صاد الأولى»، تمنيت عليه ألا يكتب على غلافها بأنها رواية، فقد رأيت فيها نصا جديدا مغايرا لمثل ذلك التصنيف، نص يتمتع بحرية تخرج عن حدود الرواية بمفهومها المتعارف عليه، فقد كان فيها من الشعر عناصر كثيرة. وهذا ما يؤكد ارتباك الكثيرين أمام تلك التجربة، خاصة أولئك الذين جهروا بأنها ليست رواية، دون أن يكتشفوا أنها أحد النصوص الجديدة المبكرة للكتابة التي كنا نذهب إليها، والتي بين أيدينا الآن اجتهادات مثلها.

يتأكد في ما قاله قاسم حداد، أن التلقي النقدي اصطدم بالميثاق النوعي المعلن، أي «رواية» مقارنة بالميثاق النصي، أي النص نفسه. والاصطدام يحدث دائما بين طرفين. وفي حالتنا هذه، اصطدم التلقي بجدار التصنيف الذي اختاره الكاتب، واصطدم النص بجدار التصنيف القائم في التلقي. ولو أن الكاتب اختار لنصه نعت «شعر» لوقع اصطدام مماثل، ولو أنه نشره دون تصنيف، لكان وقع اصطدام مختلف.

بدل اصطدام بمثابة ارتطام، يكون اصطداما، بمثابة تصادم مستمر فالنص لن يجد في تلك الحالة جدارا واحدا يصطدم به، سيجد مجموعة جدران لا يعرف أيا منها يكون هدفه، فيظل في تصادم مع جملة من نعوت التصنيف وليس مع نعت واحد كذلك الأمر بالنسبة للتلقي، سيظل في تصادم مع النص لأنه يجهل الثغرة التي يأتيه منها، أي النعت الأنواعي الذي يواجهه به ويفنده في ضوئه أو يقر له ضمنه بالمشروعية.

بدل أن ينفعل الخطاب السائد بـ«اغنية ألف صاد الأولى» منفتحا ومتقويا باختراقاتها الجديدة، واجهها مواجهة جسم ممنع وملقح تجاه جسم غريب عنه، بإبعاده وإخراجه من نسقه المفترض. لم ير أنها رواية، ولم ير أيضا أنها شيء آخر. كأن لسان حاله يقول: «ليس بهذا الشكل» يجب أن تكون، ولا حتى «بشكل آخر» مادام لا يعرف الشكل الآخر.

كان أمين صالح في نظر قاسم حداد «شاعرا أكثر حرية» حتى في «قصصه» و كاتبا يأتي من عالم النثر إلى التألق الشعري بسرعة متناهية. فلا غرابة أن وجدنا الكاتبين يشتركان في مشاريع بذاتها، مثل نص «الجواشن» و «بيان» و «موت الكورس». ولا غرابة أن قلنا أيضا إن الكتابة التي كان يبحث عنها قاسم حداد ويعبر عنها في مقالاته وشهاداته، تجد نموذجها الفعلي في كتابات أمين صالح. بل نذهب إلى القول بأن الكاتبين وصلا في توحد رؤاهما إلى كتابة أشبه بنص واحد بصوتين متمايزين، كل صوت يتشظى إلى أصواته النصية ولغاته. حتى أن قاسم حداد، بعيد صدور «مدائح»، نراه يصدر كتابه «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر» مصدرا بهذا الإهداء المدائحي:

«أكثر الكلمات كثافة لمديحك،
والخفيف الخفيف منها لمؤانستك،
وما يتبقى، حيث لن يكفي،
لو صفك».

سواء أتعلق المديح بالكتابة أم بالسيرة أم باللغة أم بالمرأة أم بالصورة الحلمية أم بالذات التخييلية... إلخ فكلها مشمولات نص «مدائح» أيضا.

بإصداره لنص «مدائح» يدخل أمين صالح الشعر بامتياز، بالرغم من عدم تصنيفه للنص في الحقل الشعري، في ما

يبدو تعمدا أو تشككا أو ترددا أو حتى تقاعسا. وكأن الشعر لم يعد يغري كاتبا بأن يجعل الانتساب إليه جنسية «أنواعية» ثانية، وبخاصة إذا كانت الأولى مشكوك في صحتها أصلا. لكن شعرية نص من النصوص لا تتوقف على نوايا أو أختام كاتب أو ناقد. ما يبرهن عليها هو النص ذاته بالطرائق والاختيارات التي يقوم بها في حقول اللغة والدلالة والتعبير. وبعدما أظهره «مدائح» من تمظهرات لشعريته على مستويات أقواله السردية وحوارية معماره وخطاباته واستراتيجيات عنوانه وميتا لغته، فضلا عن بهاء متخيله، لا أظن أنه بقي أمامنا سوى «الاستسلام» طوعا أو بعناد نقدي، لجاذبيته الشعرية الغائرة في كينونة الخارق والمدهش.

ومن باب «تحصيل الحاصل» السالف، لنقرأ هذا المقطع:

«ظبي يعدو في أروقه المطر
يعلن قدومك الذي انتظرناه طويلا
أول ما نرى:
شمسا باردة
فحشدا من الفراشات
فعربة ملكية مرشوشة بالذهب».

لا نظن أن القراءة سيقع لها التباس في شعرية المقطع. إذ ليس مقوم الشعرية في حالتنا هذه، هو الحد الوزني والإيقاعي، بل الحد التخييلي. ومن زاوية التخييل، نلاحظ أن اللغة انصهرت في مواضعات نصية جديدة، في مقدمتها تحقيق المبدأ التفاعلي في الاستعارة. تفاعل تبنين أساسا على تدافع بين المحصور والمطلق، بين الخاضع للتسوير والرافض لذلك. أي بين الأروقة المنتسبة لمكان عمراني محدد، والمطر الذي لا ينتسب سوى للمطلق. ثم بين الحشد بوصفه ازدحاما بشريا، والفراشات التي لا تقبل ازدحاما ولا أسرا ولا تختار مكانها سوى في الفضاء ذاته الذي يختاره المطر. ثم أيضا في تلك الاستعارة المكانية الكبرى الباذخة، التي تحف بها حاشية من عناصر الكون. المرأة الملوكية الأسطورية التي تحف بها حاشية من عناصر الكون. المرأة مصدر «العناصر» والمرأة التي تحلم بها «ندماء المرفأ، ندماء الريح «المرأة»، «سيدة المساء» و «الحجرة الكونية»، المرأة التي ظلت تتخمر في نصوص أمين صالح وتظهر في حالات مفارقة لبعضها إلى أن فرضت عليه أخيرا أن يتوجه إليها بالمدائح في «مدائح».

المرأة في المقطع المذكور تحدد بلحظة قدومها، لحظات القدوم أو المرور والعبور من أهم لحظات متخيل المرأة في جل نصوص أمين صالح. ههنا، قدوم يخلق فيه التخييل الشعري صورة أخرى لامرأة عشتارية، يندفع نحو قدومها وحلولها، الشوق، والشهوة، والترقب المتشبع بالأخيلة اللامحدودة للحلم.

خضع المقطع لتقطيع سطري مألوف في الشعر. بيد أن «مدائح» يعتمد أيضا استرسال وترابط الجمل في مقاطع أخرى. وليس للاختيار الثاني دخل في إزاحة أو إقرار شعرية النص. ولربما تم تعمده لضرورته الشعرية. كما في حالتنا هذه حيث يتم تشغيل القول السردي.

في هذا النوع من التقاطع، يحضر الشعر بكثافته وسرديته فالسرد يندغم في التخييل الشعري فاقدا تقريريته ولزوم الترابط الحدثي وتبؤر الفضاء. ما نواجهه في المقطع، هو عالم نبحث عنه لكننا لا نستطيع أن نتخيله. ومنه التالي:

«غزالة شاردة من تخوم الزمن، ولاحيز قادر أن يسيج لهاثها الطليق.

حرة تطيش مكتنزة بالشفافية كأنها النفير القزحي.
تستوطن شفرة الغيم حينا، وسديم الغيب حينا.
انتضت قامتها الباذخة وراحت تمرغ ثديا في فم طفل يستدرج الامومة إلى حلم غامض.
وثديا في مجرة ناسك خجول يكاتب ندماء الريح».

إنها غزالة الغزل الشعري العربي القديم. الشاعر القديم لم يخلق غزالته. لقد خلق امرأته بإلباسها صفات الغزالة – الحيوان، لكنه لم يجعل من الغزالة امرأة. الذي جعلها كذلك هو المعتقد الميثولوجي الشرقي القديم. وأمين صالح يتصل هنا «مباشرة» بذلك المعتقد بتحويله وفقا لآليات تناصية إلى متخيل شعري جديد. فالغزالة – موضوع المحكي الشعري – لم ينظر إليها بوصفها مجموعة علامات للجمال، نظر إليها بوصفها ذاتا فاعلة، مشتغلة ترميزيا باكتساب صفة الإطلاق والتعالي عن الزمن والمكان، ظاهرة وخفية في الآن عينه.

وأن تكون تلك المرأة في حالة فذلك لا يعني مطلق طهرانيتها. (ومن قال بطهرانية إلهات الميثولوجيا!؟) إن الغزالة تحقق في ذاتها مبدأ آخر لتفاعل المتخيل الاستعاري، وذلك بتمثيلها الاقصى للانجرافات الروحية للجسد، أي اختراق المحرم بوجهيه، محرم اللاوعي (الطفل) ومحرم الوعي (الناسك). وفي تلك الانجرافات القصوى، زواج الكوني بالبشري، أو المقدس بالمدنس.

إذا كان قاسم حداد أشار إذن إلى تلك «الاجتهادات النادرة» فنص «مدائح» واحد منها. إنه أحد نصوص الحب الاستثنائية في الشعر العربي، الحب الذي يتزواج فيه الجسدي بالروحي، فهل هي مصادفة سعيدة أخرى، أن يتحول أمين صالح وقاسم حداد معا، في فترة واحدة نحو موضوع الحب، ناقلين إياه من موضوع مهيمن عليه، إلى موضوع له الهيمنة كلها، ومن موضوع تتجاذبه خطابات الواقعي، إلى موضوع يتجاذبه خطابه هو.

ينشر أمين صالح «ترنيمة للحجرة الكونية» سنة 1994، في الوقت نفسه تولدت عند قاسم حداد فكرة «المجنون» الذي سيصدر بعد ذلك بعنوان «أخبار مجنون ليلى» سنة 1996. بعد سنة واحدة يصدر أمين صالح «مدائح» مفعما بدوره بروح التشكيل. يختلف الصوتان إذن وتتشابه الصورة والمرأة، إنها عند قاسم حداد، جسد المقدس والمدنس المحول إلى أسطورة تراثية عربية، أما عند أمين صالح، فجسد المقدس المدنس المحول إلى أسطورة مطلقة.

لقد قدم أمين صالح تسعة أعمال إبداعية مختلفة الانواع. ومع حرصه البين على إعلان «ميثاق القراءة»، فلم نلحظ أبدا إشارة منه في «مواثيقه» إلى أي تماس أو تقاطع لأعماله بالشعر لقد ظل الكاتب متهربا – فما يبدو – من توجيه المتلقي نحو الشعر. وخاصة أن التلقي الجمعي رسخ في الكاتب صورة القاص رغم عدم مطابقة تلك الصورة لصاحبها مطابقة تامة. فأمين صالح في أعماله السابقة لـ «مدائح» سارد بالمعنى العام وليس قاصا بالمعنى الحصري. أي أنه اشتغل على السرد من حيث كونه نمطا مخترقات للأنواع ومخترقا بها، دون الانحصار في نموذج «متواطأ» على معياريته من النماذج السردية المشخصة في الانواع. ولا أدل على ذلك ما يفيد

مجموعة نصوص قصصية مختلفة. فقد جاء هذا في صيغة، تعالقت فيها النصوص ببعضها مكونة نصا واحدا ذا لوحات أو مقاطع سردية ينهض كل واحد منها بدور في البرنامج السردي العام للنص الكلي، ناهيك بالاختراقات الشعرية العديدة التي اخترقت لغته وخطاباته.

وبإعطائه هيمنة شمولية في النص لكثافة اللغة ورمزيتها وبلاغتها وتمفصلاتها التوزيعية المغايرة، ينتقل أمين صالح من السرد بمطلقه، إلى الشعر بمطلقه أيضا، أي من حيث قابليته لاختراقات النثر والسرد وغيرهما من الخطابات والصيغ. وهذا ما تجلى في عمله الأخير «مدائح».

إن أمين صالح وإن لم يفصح عن الشعر في مواثيق القراءة، فإن الشعر متجذر في منجزاته النصية ومحيطاتها الموازية. وفضلا عن ذلك يفصح الكاتب في مواقفه المفارقة لإبداعاته عن وعيه بكون الاستخدام الشعري للغة، يتقدم عنده باقي استخداماتها.

في بيان «موت الكورس» المشترك مع قاسم حداد، لا نرى اعلانا عن تبني الاختيار الشعري، لكن الاهداف التي حددها البيان للغة تكشف عن استخدامها الشعري ممثلا في البناء الاستعاري: «لا تقول لنا اللغة. نقول لها الأشياء. نعلمها المعنى. ربما رأينا القمر قفصا والوردة جنازة والنجوم قطيعا من الضفادع، والإيقاع الغريب المغيب في حرف ما سرادق من العزف والمصادفات. النص يكتب اللغة. نهذي في حرف ما سرادق من العزف والمصادفات. النص يكتب اللغة. نهذي قليلا ليبدأ نظام من الفوضى يخترق حاجز المعني والمعجم والمستنقعات.

تتخلى اللغة إذن عن محتوياتها، وبالتالي عن مقاصد النثر منها. فلا معنى لها إلا من خلال النص الذي يكتبها بفوضاويته، خالقا منها بواسطة الاستعارة لغة جديدة. أما الحديث عن الهذيان والفوضى واختراق الحواجز. فما نجده شائعا في الخطاب النقدي لقصيدة النثر. وسيفصح أمين صالح سنة 1992 عن انحيازه «المكشوف» للشعر بقوله عن الاستخدام الشعري للغة: «تصبح (أي اللغة) مضللة ومحايدة وفاترة وبليدة إذا استخدمت كأداة توصيل فقط، أو كأداة إعلام وتعليم. لكن، لكن عندما يتم التعامل معها شعريا، فإنها تصبح عنصرا جماليا مدهشا وعنصرا خلاقا أيضا. نحن لا تبدع باللغة فحسب، بل أحيانا نبدع من خلالنا. إذ نستحضر المفردات التي سوف تسعفنا في التعبير، تفرض اللغة نفسها عبر تراكيب وتشبيهات وتجاورات لا تخطر على بال، وقتذاك، علينا أن نحسن التقاط اللحظة».

إذا سايرنا الكاتب في تصوره لشعرنة poetisation اللغة، فإننا نقف مبدئيا عند ثلاثة مكونات هي:

1- اللغة الشعرية مدهشة.

2- اللغة الشعرية خلاقة.

3- اللغة الشعرية تلتقط فيها اللحظة بإحسان.

وكل مكون من هذه المكونات يتجه نحو أحد أطراف الواقعة التواصلية للنص، فالأول منه يتجه نحو المتلقي والثاني منها يتركز في اتجاه نحو ذاته، أي نحو النص، أما الثالث فذو اتجاه مزدوج، يتجه نحو النص بوصفه لحظة من لحظاته. ويتجه نحو الكاتب بوصفه

القائم على التقاطه. ولابد لتلك المكونات من وسائط بانية تتحدد عن الكاتب في التراكيب والتشبيهات والتجاورات التي لا تخطر على بال. (على بال القارىء أو الكاتب أو هما معا).

إن المكونات المذكورة تمثل مداخل مناسبة لـ «اختبار» شعرية أعمال أمين صالح مادامت تعكس الوعي النقدي للكاتب، الوعي المؤثر في توجيه اختياراته في تشغيل اللغة أدبيا. ويتطلب. «اختيار» الوعي النقدي في الوعي النصي، آليات خاصة ليست من مقاصدنا هنا، لذلك سنقتصر على إرشارات تمثيلية تظهر حضور الوعي النقدي في الوعي النصي:

١- اللغة الشعرية مدهشة:

لا جدال في أن الإدهاش من المقومات الضرورية للشعر، ولا يعني ذلك أن الإدهاش وقف عليه، ففي المسرح والسينما والتشكيل، إدهاش أيضا. في أعمال أمين صالح عامة، حضور قوي لفعل الإدهاش وخاصة بتوظيف الخطاب الغرائبي في السرد، بما فيه السرد الشعري. وفضلا عن ذلك، للشعر شروط أخرى للإدهاش، في مقدمتها الصورة. نقرأ في «مدائح»:

«الحلم يذرف الانتظار أما أجفانك»

في هذا المثال يتبدى لنا بالفعل الأثر المدهش المتولد من التجاور المجازي بين الكلمات. فهل ينسب فعل «يذرف» للحلم، وهل الانتظار مفعول لهذا الفعل، وهل مكان ذلك الفعل هو أمام الأجفان، وهل الحلم يرى بالأجفان... إلخ؟ إن عدم توقع العلاقات بين مكونات الصورة هو سبب الادهاش.

2- اللغة الشعرية خلاقة:

لا جدال أيضا في أن اللغة الشعرية لغة خلاقة. لكن حتى اللغة غير الأدبية لغة خلاقة بدورها. الفيصل في الخلق الذي تقوم به اللغات هو طبيعية الخلق وطرقه وموضوعه. ولو استرجعنا المثال السالف. لتبينا فاعلية الخلق في الشعر، وفي مقدمته خلق الصورة. فقد قدمت لنا هذه الصورة الشعرية متخيلا معينا لا يمكن عرضه بلغة أو صيغ أخرى، لا يمكن للتشكيل أو السينما مثلا تجسيدا الانتظار، حتى إذا عبرا عنه بأدواتهما، فلا يمكن أبدا أن يكون مماثلا للانتظار الذي تقدمه هذه الصورة. كيف يقدم التشكيل أو السينما مثلا، حلما يذرف الانتظار؟

لا يمكن أن يخلق تلك الصورة سوى الشعر.

3ـ اللغة الشعرية تلتقط اللحظة بإحسان:

اللحظة زمن، والزمن قد يكون فعلا أو حالة، والفعل والحالة قد يتجسدان وقد لا يتجسدان، فإذا تجسدا تعرضا لالتقاط من طرف الفنون البصرية، أما إذا لم يتجسدا، فثمة يقع التباين والتنافس في «إحسان» التقاط اللحظة. وإذا اعتبرنا الصورة السابقة لقطة، فلابد لنا من إشارات أربع تبين أن الاحسان في التقاطها لا يمكن أن يكون إلا شعريا:

أ ـ لا يمكن أن يحسن التقاط تلك اللحظة سوى من رآها وهو بالضرورة راء واحد.

ب ـ لا يمكن أن تتنافس الفنون في التقاطها لتباين المرئى والأدوات.

ج ـ لا يمكن لنا أن نحكم على مدى الإحسان في التقاطها مقارنة بمرجعها، لأنه لا مرجع لها سوى اللقطة ذاتها.

د ـ لا يفصح عن الإحسان فيها سوى شروطها الداخلية، وقد تحقق في شروطها عنصرا الدهشة والخلق، مما

يفيد أنها لحظة تم التقاطها بإحسان.

لكن أمين صالح لا يريد أبدا من القارئ أن يستسلم للأفق الشعري في تلقي «مدائح». فقط عن كونه لم ينعته في الغلاف بنعت «شعر» ولا بغيره من النعوت أيضا، فإن النص يتدخل بواسطة خطابه الميتا لغوي، لتنبيه القارئ لعدم نمذجة «مدائح» في الشعر يقول النص عن نفسه:

« ليس شعرا
ليس نثرا
مدّ من البوح ينمو في ويهب» (7)

قد يقال إن البوح يمكن أن يتم حتى برطانة لهجة «سوقية» عارية من بهاء اللغة «العليا» للشعر لنفترض ذلك، ولندع هذه اللهجة لكي تكون ليس بوحا فحسب، بل مدا من البوح، بل مدا من البوح ينمو ويهب، أية لغة إذن في خطاب البوح هذا، إن لم تكن لغة الشعر؟

ولننظر إلى الموضوع من زاوية أخرى ذات صلة بالمكونات الشعرية المذكورة في الوعي النقدي للكاتب، لماذا لا نعتبر الإشارة الميتا لغوية السالفة، ضربا من ادهاش وإرباك القراءة، ونوعا من الخلق النصي الجديد، ثم أخيرا، التقاطا ذكيا و «حسنا» للحظة بعينها في تشييد معمار النص؟ لذلك نرى أن تلك الإشارة، ذات فاعلية استعارية، لأن الكلمات فيها، تتخلى عن مفهوميتها الاصطلاحية، معينة ذاتا كتابية متماهية مع الذات النصية، أي ذات الأنا.

الهوامش:

1ـ قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ـ دار قرطاس ـ الكويت، ط1/1997.

2ـ أمين صالح: مدائح، الكلمة للنشر ـ البحرين، ط1/1997.

3ـ المرجع السابق ص79.

4ـ بيان «موت الكورس» مجلة «اليوم السابع» 22 مارس 1987 ص 42.

5ـ أمين صالح: علاقة مشوبة بالحب والحذر مجلة «كلمات»، العدد 17/1992 ص 205.

6ـ مدائح: 88.

7ـ المرجع السابق ص 32.

أحمد إبراهيم الفقيه ... في ثلاثيته الروائية!

• عبدالإله الرحيل

«زمن مضى، وزمن آخر لن يأتي...

وبينهما حفرة، لا تلمع في سقفها النجوم الكاذبة، ولا تنبت في أرضها زهرة الغواية التي لها تويج من نار، ولا تزورها نوارس البحر ذات الأجنحة المتوحشة. سأعرف طريقي إليها بفضل هداية الرجل الآخر الذي صار صاحبي ومرشدي في رحلة العمر (....) سأسقط سقوطا جميلا، يليق بإنسان يعتنق فلسفة اللهو واللعب، سأسقط وأنا أضحك وأغني، وأرقص معانقا ظلي...»

(من رواية «نفق تضيئه امرأة واحدة» الطبعة الثانية ـ 1997 ـ القاهرة ـ المركز المصري العربي)

لو أن مضمون هذه الفقرة هو ما يريده الروائي أحمد إبراهيم الفقيه في ثلاثيته الروائية: (سأهبك مدينة أخرى ـ هذه تخوم مملكتي ـ نفق تضيئه امرأة واحدة)... لما كان صوته أكثر من تأكيد على هذه الفقرة التي جعلت رحلة العمر الحياتية والروائية في ذات الوقت، تتأرجح بين الواقع والطموح، بين الصحراء وأشواكها ورمالها، وبين مدينة أوروبية عرفها (خليل الامام): الشخصية الرئيسية لهذه الثلاثية في أثناء دراسته.

لنقرأ الفقرة التالية من الجزء الأول من هذه الثلاثية: «سأهبك مدينة أخرى»:

«توقظني من موتي طرقات على باب البيت، أجلس في سريري وأنا أرشح عرقا، ورأسي مازال مليئا بالدوار، أمدّ يدي في الظلام، أبحث عن كوب ماء وضعته قبل النوم بجوار رأسي، أبلل جفاف حلقي، وأمشي دائخا، أفتح الباب، فلا أجد خلف الباب أحدا...»

... لو أن هذه الفقرة ـ كذلك ـ هو ما يريده الروائي، أو بمعنى أدق، ما يريد بعضه في عمله الروائي، المتمع والمقلق، لما كان صوته أكثر من تأكيد على بحثه عن الأمل وسط أجواء لا تعترف بالآمال والطموحات... بل إنها تبقى وهما في أكثر الأحيان، وتتحول إلى نوع من الكوابيس

التي يعاني منها (خليل الإمام)، الشخصية الرئيسية في هذه الثلاثية، والذي يمثل النموذج المرهف للمثقف العربي بكل معرفته للواقع الذي يعيش، وبكل إدراكه لعالم يتمنى أن يعيش فيه، فلا يبقى أسيرا لعادات وتقاليد وأعراف تأسست وتقوقعت على ذاتها، حتى لقد صارت أقرب إلى التصحر! خليل الإمام، ومن وراءه أو معه أحمد إبراهيم الفقيه، لا يريد في الجزء الأول من هذه الثلاثية (سأهبك مدينة أخرى)... أن يعيد على أسماعنا معزوفة لقاء العربي بالمرأة الأوروبية، كما فعل توفيق الحكيم في روايته: «عصفور من الشرق» على سبيل المثال... ليخرج لنا بنتيجة جاهزة، ومسبقة الصنع عن استحالة لقاء الشرق بالغرب ... أبدا، لم يكن هذا ما يرمي إليه، على ما أعتقد ... كان القالب الجاهز، والمسبق الصنع، مرفوضا بالنسبة إليه: لأنه كان ينظم - طوال الثلاثية - إلى (الإنسان): كونه إنسانا، بغض النظر عن المكان الذي ولد فيه ... وبغض النظر عن اللون الأسمر، أو الأشقر، أو الأبيض... كان ينشد عبر هذه الثلاثية، التي ترتفع إلى مستوى القصيدة الملحمية ... إلى تسجيل خلجات الإنسان بمنتهى الدقة والأمانة، كان ينشد أن يدين نفسه ويغني أمنياته، بنفس الميزان الذي أراد أن يدين فيه الآخر... ويترك له الفضاء ليغني بصوته الخاص، ويرى العالم بعينيه ... لا بعيني الآخر!

على امتداد الثلاثية، التي تقع في أكثر من خمسمائة صفحة، لم يلجأ الروائي إلى عالم التقسيمات الرقمية، أو إلى العناوين الفرعية... فكأنة كان يريد لعالم الزمن ولعالم المكان، وما يمور في الشخصية الإنسانية من أحداث وأحلام وانكسارات أن تندمج في كل لا يمكن التفريق فيه، كأنة أراد للبسمة والعبوس، والضحكة والبكاء، والأمل وخيبة الأمل، لشروق الشمس وغروبها... أن تندمج في كل يصعب فيه على المرء، أن يقول هنا سوف تستمر البسمة، وهناك لم يعد أمل إلا في البكاء، بل كان المتلقي يبتسم ولكنه سرعان ما يحس أنه بحاجة إلى أن يضع الرواية جانبا، ليتساءل سؤالا أقرب إلى الانكسار، حتى لا نقول أقرب إلى الفجيعة: لماذا؟...

... لماذا على الإنسان في نهاية القرن العشرين، أن يظل لاهثا، ملهوفا، قلقا ... وهو يركض باتجاه البحر فلا يجد إلا السراب؟ .... لماذا عليه أن يغذ السير إلى الواحة ... فلا يجد إلا الرمال؟ ... لماذا عليه أن يحب من كل قلبه وكل خلية في جسده... فلا يجد إلا وهم الحب؟...

... خليل الإمام، في هذه الثلاثية... ظن أنه يمتلك التحرر والانعتاق من مجتمع مغلق ومتقوقع في تقاليده... ولذلك عندما جاء إلى «أدنبره» لإتمام دراسته، فقد فتح أشرعة القلب للانعتاق والتحرر ... ولكن «أدنبره» وما يحيط بها ... لم تكن عالمه، لذلك يصح أن نقول لخليل الإمام على لسان «أدنبره» ... أو على لسان «ساندرا» أو «ليندا»، ليس مكمن العطب في المدينة، بل العطب فيك... فارحل حيث «سأهبك مدينة أخرى»... فهل برحيله عن عالم عاش فيه، وأنهى دراسته بعد أطروحته عن الجنس والعنف في «ألف ليلة وليلة» أن يجد روحه في عالم ابتدعه خياله وفي مدينة أفلاطونية، مثالية، عاشت منذ ألف عام؟

... بين اغترابه ... وتلك الحياة المثالية التي صنعها له الشيخ الصادق أبو الخيرات... وبين صحوته إلى عالمه الواقعي في طرابلس... وأرضه الليبية، يدق خليل الإمام جرسه الروحي ... يلح على صوته الفكري ... لا يريد أن يفسر

العالم، كما فعل الفلاسفة ... بل يريد أن يغير العالم!

يبدأ أحمد إبراهيم الفقيه في الجزء الأول من الرواية «سأهبك مدينة أخرى»... وقد اقتلع من جذوره - ليبيا - ليجد نفسه في عالم آخر يختلف عنه لغة وأعرافا، كما يختلف عنه في طقوس المناخ... فإن كانت الشمس في بلاده حارقة، فهو هنا في «أدنبره» .. يستعين بالمعطف من أجل الدفء وحماية من المطر... وإن كانت هناك اللغة العربية التي تربى عليها، فإنه يجد نفسه يتعامل مع اللغة الانجليزية، التي سيقدم أطروحته بها للحصول على الدكتوراه في موضوع الجنس والعنف استنادا إلى عوالم «ألف ليلة وليلة» ... إن خليل الإمام، بهذا العقد التصالحي والشفوي، قد ارتضى أن يدفع عمره عدة سنوات في رحلة غربة، أو لنقل في رحلة اغتراب، ليعود إلى بلاده التي أوفدته بقصد الدراسة.

الروائي أحمد إبراهيم الفقيه يتقدم بلوحته الأولى، الجزء الأول من الرواية، بهذه الجملة: «زمن مضى وزمن آخر لا يأتي (....) وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص...».

وعلى الرغم من تأكيده على عنصر «الزمن»، فإنه لا يحدد بدء تاريخ رحلته، ربما لأن (خليل الإمام) هو واحد من الطلبة العرب، الذين لا يبدأ تاريخهم الماضي، ولا ينتهي إلى زمن معروف ... وربما؟ وهذا هو الأهم، إنه بين الزمنين يعيش زمنا ثالثا ... هو الزمن المراوغ، الذي لاهو بقادر على أن يتكيف معه، ولا الزمن، بنفس الوقت، يتوقف، ولو للحظة قصيرة، ليستمع إلى طموحاته وأمانيه!

أيا كانت تخميناتنا عن مفهوم الزمن لدى خليل الإمام، فإنها بقدر ما هي قابلة للإثبات والنفي، فإنها بالمقابل ... إنما تعني حياة إنسان يبدأ زمنه من أعماقه... وينتهي زمنه إلى أعماقه... ولهذا السبب، فإن ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، تكتسب أهميتها وخطورتها ... لأنها، إنما تشير إلى الزمن النفسي الذي يعاني منه المثقف العربي في وطنه بشكل عام، وفي مرحلة اغترابه عن وطنه بشكل خاص.

قبل أن نتوقف عند التفصيلات الروائية لهذا العمل الممتع والمقلق، فإن مجموعة من الأسئلة تتوافد على ذهن المرء وتتجذر في أعماقه، فهل خليل الإمام الذي اختار دراسة «الجنس والعنف» موضوعا لدراسته في الدكتوراه، بما يحمل هذا الاختيار من دلالة على شخصية صاحبها... يعاني من أزمة روحية، فجاء اختياره لهذه الدراسة تفريجا، (وإن كان تفريجا نظريا)، عن هذه المعاناة؟ أم أن خليل الإمام، كما يدل تاريخه الشخصي ... كان يبحث عن حريته الفكرية، بخاصة وأنه في أثناء طفولته، قد تمرد على السلطة الأبوية (البطريركية)... فلم يتمثل لدراسة الفقه والالتزام الديني الذي أراده أبوه؟ وحتى يمكن وضع السؤال بموقعه الصحيح... فإن خليل ما كان باستطاعته أن يتمرد، ولكن الظروف التي جعلت منه إنسانا أصغر سنا من أخيه (عثمان)، هي التي خدمته، حيث نجد أن (عثمان) قد تمرد قبله على أوامر الأب بهذا الخصوص... وحين حاول (عثمان) أن يشنق نفسه، وقد نجا في اللحظة المناسبة ... فإن الأب، يكسر عصا هذه السلطة ... فيقطف خليل ثمارها ... من أين - والحالة هذه - جاءت بذرة التمرد لعثمان أولا وخليل ثانيا؟ ... هل جاءت من جده لأمه، كما تقول حيثيات الرواية، الذي كان رديء السيرة، كأحد قطّاع الطرق؟

إذ نتوقف عند العامل الوراثي على أهميته، فإننا لا نهمله، ولكننا نتوقف عنده، لنتساءل: هل خليل الإمام واحد من أبناء هذا الجيل العربي، الذي شهد هزيمة حزيران 1967 ... فتركت أثرها في نفسه، وراح يعمل، من حيث يدري أو لا يدري، على الانعتاق الروحي والفكري معا؟

سؤال آخر لابد من طرحه، فهل خليل الإمام، الذي عمل أبوه في أخطر الأعمال، حيث كان ينزع القنابل من أرض خلّفها الحلفاء أثناء الحرب العالمية ... فلم يستفد من عالم النفط ... كان يومئ إلى المناخ السياسي الذي أضحى يعيشه، وهو مناخ يتظاهر بالشعارات البراقة، الديمقراطية، الحرية، مساواة المرأة بالرجل، ولكنه في حقيقة الأمر، إنما يعيش - هذا المجتمع - فوضى مخيفة، تظل قانعة بالقديم ... دون أن تجرؤ حقيقة على التجديد؟

في تضاعيف الجزء الأول في هذه الثلاثية يهدينا الروائي أحمد إبراهيم الفقيه إلى مفتاح شخصية خليل الإمام ... فلنقرأ:

«من أين لحوض بارد في ليل اسكتلندي عاصف أن يبعث في النفس كل هذه النشوة؟ ... لعله ليس الماء، وإنما هذه الأنثى الذهبية التي تقفز عارية في الماء كعروس من عرائس الأساطير، والتي تملك روحا مفتوحة على فضاء المغامرة والجنون الليلي، هي التي تجعل البدوي في نفسي يبدو مبهورا ببهاء هذه اللحظة، منتشيا بها، لأنه يعرف أنها لحظة نادرة في حياته المجبولة من رمل وقيظ الصحراء (....) أردت مجاراتها، فغامرت بالغوص وراءها، أطبقت فمي وأمسكت بأنفاسي واندفعت تحت الماء لألحق بها، وعندما وصلت قريبا منها، كانت المساحة قد أنهكت قواي، لم أستطع أن أحبس أنفاسي أكثر من ذلك، ولم أستطع أن أحتفظ بجسمي طافيا، شربت الماء وشرقت. رأتني أسعل وأقاوم الغرق، فمدت يدها تعينني على الاحتفاظ بجسمي فوق الماء، سارت بي حتى أوصلتني إلى حافة الحوض.

جلست ألتقط أنفاسي و (ليندا) تنظر باندهاش نحوي.

● ما الذي فعلته بنفسك أيها البدوي؟

- كنت أريد أن أغرق، لأنني لن أجد لحظة أجمل من هذه اللحظة أختم بها حياتي. (ص 20 - 21).

... لعل في هذه الفقرة الدليل الساطع على شخصية خليل الإمام فهو المبهور ببهاء (ليندا)، المرأة الأوروبية التي رآها من منظوره البدوي عروسا من «عرائس الأساطير»... وإذ أنقذته من الغرق... فهو لم يقل «كدت أن أغرق»، بل أجابها: «كنت أريد أن أغرق...»! ... إنه بدءا من هذا المفتاح لشخصيته، فإننا نتلمس لديه هوة واسعة بين حاضره والمستقبل الذي يتطلع إليه ... وأستدرك لأقول إن الحاضر الذي أعنيه هنا ليس هو الحاضر الذي يعيشه في أدنبره، بل حاضره الذي تركه في طرابلس... ولهذا فهو كنموذج للمثقف الذي يفتقد القدرة على التكيّف مع مجتمعه، وكممثل للبرجوازي الصغير ... فإنه يحاول أن يتسامى سلما يعلو به على الطبقة التي انحدر منها ... فالفكر وهذه الرؤية لتلك المرأة، التي وصفها بأنها (أنثى ذهبية)، والتي أحبها إلى درجة التوحد مع عالمها ... إنما هي جناحان يحلق بهما عاليا فوق المجتمع ومشكلاته... ولكن السؤال هل الجناحان اللذان استعارهما خليل الإمام هما جناحان حقيقيان ... أم أنهما جناحان من شمع سرعان ما يذوبان إذا ما تعرضا للشمس؟

ثم أترانا نتساءل: هل يمكن لخليل الإمام الذي انبهر في عالم (ليندا) ... وما

يستتبع ذلك من انعتاق الإنسان وحريته في العالم الذي يحيط بليندا أن يكون بمقدوره التوافق مع عالم هو بالأصل لم يكن ليتوافق معه منذ طفولته؟ ... وإذا ما عدنا إلى ليندا، هذه المرأة (الأنثى الذهبية، على حد تعبيره)، فإن المعادلة الجديدة، التي يمكن للمرء أن يتوقف عندها طويلا، هو أنها بادلته الحب في أسمى صوره، وإذ يصدم خليل الإمام بأن زوجها (دونالد) يعلم بعلاقتها معه، فإنه، ونتيجة للتراكمات التي ورثها عن مجتمعه العربي، فإنه يتساءل: كيف سيستمر في علاقته معها، خاصة وأنه يشاركهما منزلهما؟

إن كان دونالد قد تغاضى عن هذه العلاقة، ربما بسبب أعراف الوسط والبيئة، التي يرفضها وسط وبيئة خليل الإمام... فإن الزوج (دونالد)، على الرغم من هذا، أضحى يتردى إلى طريق الهروب، حيث الخمر والابتعاد عن المنزل، حتى إذا عرف خليل الإمام أن (دونالد)، ليست لديه القدرة على الانجاب، فإنه يفرح عندما يعرف أن ليندا بانتظار طفل ... هو ثمرة العلاقة معها ... وهنا يأتي المحك الصعب لهذه العلاقة، ذلك أن خليل الإمام يزداد تشبثا بهذه المرأة، وهي لم تفكر في قطع علاقتها معه... ولكنها بالمقابل، تريد أن تعيد زوجها (دونالد)إلى توازنه النفسي ... ولكن أنى لواحد مثل خليل الإمام، الذي يعيش في الواقع اليومي متصيدا أيام السعادة بمستواها الجسدي أن يتوقف عن طريق الانحدار في عالم النساء.... بخاصة أن دراسته حول العنف والجسد وشهريار وشهرزاد لا تنفك تتراءى له، فيشاء أن يستدعي إلى المنزل (ساندرا)، امرأة أخرى في الوسط الجامعي، ولكنها تهوى التمثيل، ولا تقيم اعتبارا للعلاقة مع الرجل إلا في اللحظة التي تعيشها!!

لقد تغيبت (ليندا) عن المنزل في رحلة استجمام قصيرة مع زوجها، إذ تعود مصادفة لتأخذ بعض الثياب لزوجها، فإنها تجد (ساندرا) مع خليل الإمام... ولأن الصدق الأعظم يرفض أن يتجاور مع الكذب بأبشع صوره ... فقد اقتلعت (ليندا) هذا الرجل الأسمر من حياتها ... وإلى الأبد ... أما الطفل، الذي سيأتي، فهو طفلها، وليس مهما، بعد ذلك، أن يكون أبوه خليل الإمام!!

كأني بالفنان أحمد إبراهيم الفقيه عندما وضع «سأهبك مدينة أخرى» عنوانا للجزء الأول من ثلاثيته، فكأنه أراد أن يقول إن هذه الكلمات قد قدمتها له (ليندا) بشكل غير مباشر وغير جارح وهي تبعده عن عالمها والذي لا يعرف الزيف أو التلاعب بالألفاظ أو عواطف الكائن البشري، كأن بها تقول له: اذهب إلى عالم آخر يصنعه لك خيالك، لأنك رجل غير صادق مع نفسك!

لهذا فإن خليل الإمام، وفي الجزء الثاني من الثلاثية (هذه تخوم مملكتي)، ينتقل إلى مدينة خيالية أفلاطونية، توهم أنه وصل إليها عن طريق الشيخ (صادق أبو الخيرات) إنها مدينة عاشت منذ ألف عام ... ويغدو أميرا على هذه المدينة ... ويتزوج ابنة أميرها الذي توفى (نرجس القلوب)... لقد أضحى أميرا - من حيث الشكل - ذلك أنها مدينة آمنة، لم يعرف العلم طريقه إليها ... لم تعرف السيارات، ولا أدوات القتل، وبالتالي، فإنها ليست في حاجة إلى حراس يسهرون على راحة الأمير وتنقلاته ... إنه أمير ... مثلما يقابل الوفود، فإنه يزرع في بستانه... ومثلما رأينا خليل الإمام لا يستكين لامرأة واحدة، فإن تلك البذرة العصية على التفسير حينا، والتي يمكن تفسيرها في

أحيان أخرى، تنقله إلى امرأة أخرى هي (بدور)!...

أخلصت له (نرجس القلوب) مثلما أخلصت له (ليندا) ... ولكنه إذ استبدل ليندا بامرأة عابرة في حياته هي (ساندرا)، كذلك استبدل (نرجس القلوب) بامرأة أخرى، تعيش حياة هادئة بعكس ساندرا هي (بدور)!...

هذه الثنائية في حياة خليل الإمام في عالم المرأة، أدت به من حيث يدري أو لا يدري إلى زعزعة الحياة الارستقراطية لهذه المدينة... فإذا كان (الحكيم جلال الدين)، مستشار الأمير، ويعمل في صنع الأحذية ... والذي «ما يأتي حاملا كتابا يتحدث عن تواريخ الممالك القديمة أو يحتوي على أشعار المتصوفين وحكمتهم أو سيرة أحد الأبطال التاريخيين»... فإن خليل الإمام لم يتركه وشأنه، بل لقد نقل إليه معلومات عن العصر الذي أتى منه، العصر الذي يعرف السيارة والطائرة ... مثلما يعرف القنبلة والكهرباء ... ولهذا، فإن حب الفضول بدأ في يلعب لعبته في حياة الحكيم جلال الدين .. فراح يسأل ويجند رجالا من أصحاب المهن والحرف لاختراع حتى أفلح في «صنع سلاح جديد لم تعهد له الدنيا مثيلا، قذيفة يقول المهنيون إن لها قوة تدميرية هائلة، وسوف تتفجر مثل انفجار الصواعق وتصيب الهدف على بعد عشرة فراسخ (....) منعت نفسي من أن أبدي فزعا أو غضبا. منعت نفسي من أن أصرخ قائلا: لماذا الصواعق وقذائف النار ولماذا لا يكون الاختراع أداة بناء بدلا من آلات الدمار والتخريب ...» (ص112 من الجزء الثاني).

خليل الإمام الذي حرّض الشر في مستشاره الشيخ جلال الدين، يبدي فزعا وغضبا، ولكنه لا يبوح بهما... لأنه هو الذي كان مسؤولا عن هذه النزعة التدميرية التي استيقظت في أعماق الشيخ جلال الدين... هو الذي أعطى الشرارة الأولى لهذه المدينة المستقرة، الهانئة، والمثالية في نظام حكمها والعلاقات التي تتحكم بين البشر! ... مدينة (عقد المرجان) التي كان أهلها «يعبدون القمر باعتباره رمزا للنور والاخلاص وتجليا لجمال إله الكون ومبدعه...» والتي اهتدت إلى (الله) عن طريق جد (نرجس القلوب) ... ذلك أن «القمر ليس إلا كوكبا منطفئا مظلما خاليا من الحياة، لا هواء فيه ولا ماء وإنما أرض بركانية قاتمة السواد...» (ص 74 من الجزء الثاني) ... قد تغدو - بسبب أفكار خليل الإمام - مثل أي مدينة عصرية ... أو دولة عصرية ... تضع أمنها وترسانة أسلحتها ومصالحها فوق أي اعتبار!...

الروائي خليل الإمام في هذا الجزء الثاني من الثلاثية، ينتقد عالم اليوم، بكل تعقيداته التي تضغط على الإنسان... وإذ يصحو من عالمه في هذه الإمارة بعد ساعة واحدة هي الزمن الروائي لهذا الجزء، فإنه يجد نفسه بعيدا عن عالم المثالية الذي كان ليكون في عالم الواقع ومدينته طرابلس، يعود في الجزء الثالث (نفق تضيئه امرأة واحدة) إلى الوسط الجامعي، وتلك العادات والتقاليد وعالم الرشوة والفساد .... وثالثة، فإن عليه أن يقع في حبائل معادلة عصية على مثقف مثل أن يستوعبها أو يتوافق بين طرفيها!

هكذا، وفي الجزء الأخير، يفتتح عالمه بهذه الجملة ذات الأبعاد المتعددة:

«زمن مضى وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الذي مضى والزمن الذي لا يأتي، زمن ثالث استعاد الآن مساره من جديد»...

أجل! ... إنه زمن ثالث استعاد مساره من جديد فلقد: «فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسين، لأبدأ

العمل مدرسا بالجامعة.

قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شيء عن السنين التي عشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال (.....) أردت أن أكون وفيا للتقاليد التي تحكم الكون وتمنعه من التصدع والانهيار، فسعيت منذ البداية إلى الدخول راضيا في القوالب الجاهزة التي أعدّها المجتمع لأبنائه الصالحين، متماهيا مع شروط البيئة ومجددا انتسابي إلى الفرقة الناجية، أكملت نصف ديني بالزواج، وسعيت لإتمام نصفه الآخر بالمداومة على الصلاة، وعدت فردا من أفراد القبيلة، يسلم نفسه دون تحفظ لطقوسها وشرائعها» (ص 6 من «سأهبك مدينة أخرى»)...

إنه زمن استعاد مساره من جديد ... ولهذا، فإن (خليل الإمام) يتزوج زواجا تقليديا من (فاطمة)، تلك المرأة التي أضحى عالمها ينحصر في مدرستها كمعلمة، وفي بيتها والمحافظة على زوجها بقدر ما تفهم زوجها وعالمه!

ولكن كيف لرجل مثل خليل الإمام أن يتوافق مع هذا العالم؟... الإجابة على هذا السؤال نجدها في فلسفة خليل الإمام نفسه: نجدها في تجربته الحياتية.

في تلك المعادلة التي تحمل في طرفها الأول ثالوث الحق والخير والجمال، وتحمل في طرفها الثاني ثالوث الظلم والشر والقبح ... فلنقرأ الفقرة التالية، لعلها تحدد لنا واقعه الذي يعيش: «تبخرت الرؤيا التي أضاءت القلب بعجيب أسرارها، وانتهت الرحلة التي قادني فيها الشيخ صادق أبو الخيرات، عبر صحراء القيظ والعطش، إلى أرض مسحورة، ومدينة حققت معجزة انسجامها وتناغمها مع موسيقى الكون. فنجت من تناقضات المدن الأخرى التي تعاني تلوث الروح وانقسام الذات، وها أنا الآن أخرج من تخوم مملكتي، لأدخل دائرة العادة والروتين، أكابد الحياة داخل مدينة لا تقيم أعيادا للماء والنجوم والقمر والزنابق وزهور أشجار اللوز (.....) طاويا القلب على تفاصيل تلك الأيام التي رأيت فيها مالا عين رأت، وسمعت فيها مالا أذن سمعت، غير قادر على أن أخبر أحدا بهذا السفر، لأن أحدا لن يصدقني، حتى لو قلت إنه نوع من الرؤيا والمغامرة الروحية، فسيأخذون كلامي ضدي، ويستخدمونه دليلا على خطورة مرضي» (ص 5 من الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة).

.... خليل الإمام في هذه التجربة الحياتية بأبعادها الواقعية والفلسفية والتصوفية إن صح التعبير ... هل هو مريض فعلا؟ ... وإن نحن ذهبنا إلى تصديق مرضه، فأيّ مرض يعاني منه؟... وإن نحن أردنا أن نشكك في كلامه، اعتمادا على «نهر الجنون» لتوفيق الحكيم ... فكيف نتلّمس رؤياه، (ولا نقول رؤيته) التي يرفض فيها عالمنا بما يحمل في تضاعيفه من دونية وآثام وسحق لجوهر الإنسان ومحاولة بعثرة روحه في كل الاتجاهات بحيث لا يستطيع أن يلتقط أنفاسه ليعرف على أي أرض يقف؟....

... لكي نتمكن من الإجابة على هذه الأسئلة، أو بعضها، فعلينا أن نتابعه في مسيرة حياته الثالثة في طرابلس، وبعد أن عاد إلى ليبيا، ليكون مدرسا في الجامعة... وبعد أن تزوج زواجا تقليديا من فاطمة!

لقد قادته أيامه في الجامعة لكي يتعرف على (سناء عامر)، المعيدة في كلية الصيدلة... وكان تعرفه إليها في رحلة جامعية إلى «الجبل الأخضر»، وإذ يراها وقد استيقظت باكرا لتبحث عن عشبة «السلفيوم» التي لا تنبت إلا في هذا المكان... هذه النبتة شاع استعمالها في

عصور ما قبل التاريخ «باعتبارها دواء» لكل الأمراض» (ص 15)... إنها سناء عامر ... وليست (ليندا)، إنها امرأة أخرى في حياته الواقعية وليست (بدور) التي ظنها أنها هي للوهلة الأولى، تلك المرأة التي رآها في المدينة الأسطورية... سناء عامر، التي قيل له فيما بعد أن أمها امرأة سيئة السمعة ... ولكنها بالنسبة له امرأة مختلفة: «إنها امرأة تكحلت بكحل الملائكة من قبل أن تولد، فما عادت بحاجة إلى زينة تبيعها بوتيكات الجمال الصناعي، هربت بنظراتي إلى العصفور، وكأنني أخشى صداما مع عينيها لا أقوى على احتماله، لابد أنها قرأت شيئا في نظراتي التي تشبه صلاة صامتة، إن امرأة لها كل هذه الشفافية، لن تكون عاجزة عن التقاط الإشارات الخفية التي تصدر عن رجل أحبها من ألف عام ...» (ص20).

... امرأة أخرى في حياته بعد سلسلة من نساء عرفهن في حياته: ليندا، ساندرا، مادلين، نرجس القلوب، بدور... إضافة إلى زوجته الشرعية فاطمة ... فأين عليه الآن أن يقف وسفينة روحه تضرب بها الأمواج في كل الاتجاهات؟

أين يجد راحة نفسه أمام هذا الحب الجديد، الذي جعل ضربات قلبه تتوالى كالهدير؟ ... كيف يمكن له أن يتكيف مع امرأة تجيد الاعتناء بالمنزل والطعام، ولكنها لا تعرف شيئا عن عالمه... ولم تحاول أن تتفهم عالمه؟ ....

بعد ثلاث سنوات ونصف من زواجه، كان يدّعي أن العلة في عدم الإنجاب تعود إليه، لا إلى زوجته فاطمة .. ولكن إلى متى سيظل صامتا وينزف حزنه، وهو الذي يعرف أن امرأته عاقر؟ ... إلى متى سيظل يدفن قهره في أعماقه، حتى إذا عرفت فاطمة، أن علاقة تربطه بسناء عامر.. فقد تحولت إلى كتلة من «الهيجان والتنمر والغضب»...؟ ... كان عليه أن ينزع من قاموس حياته كلمة «الشفقة» التي راح يتعامل بها مع فاطمة ... ليتخذ قراره... بخاصة بعد أن أحس بفاطمة بأنها قادرة: «على ارتكاب أفظع جرائم القتل وأكثرها بشاعة ورعبا...» (ص 78 من «نفق تضيئه امرأة واحدة»...).

رجل مثل خليل الإمام، تتأرجح روحه بين الحب وفعل الحب الذي يعني في مفهومه «أشواق القلب» وهذا الرفض «الأعمى لعقلية تقمع الجسد وتحارب شوقه ....» (ص192) ... فليس من الغريب، أن يعيش مرحلة مضنية، تحمل عذاباتها ومرارتها بين طياتها... ليس غريبا أن تنكسر أحلامه دفعة واحدة، بعد أن يظن واهما أنه وصل إلى قمة جبل الطموحات وعالم المثل ... الذي قال به أفلاطون وتغنى به ياقوت الشاعر ... ليس غريبا أن يفعل ما يراه خيرا، لينقلب إلى شر .. لظنه أنه إنما يفعل الخير!...

رجل مثل خليل الإمام ... ينشد الحب على حقيقته، ولكنه في أول منعطف يستبدل روحانية الحب - بفعل ظروف خارجة عن إرادته - بليلة عابرة مع أول امرأة يصادفها في مكان ما ... علينا أن نتوقف أمام عالمه، لا لإدانته، بل لنبحث عن الأسباب التي جعلته يسلك مثل هذا السلوك!..

لقد أحبته سناء عامر ... ورضيت أن تتزوجه ... ولكنه لم يستطع إلا أن يتعامل جسدا مع (سعاد) تلك المرأة التي التقاها في حلقة صديقه القديم أنور جلال، ذلك الصديق الذي درس في الأزهر، ثم ترك علومه الدينية جانبا ليغدو مطربا! ... ولكي تكمل دائرة الحصار على خليل الإمام، بل ربما الانفراج إذا أردنا أن نرى حياته من خلال رؤيته، فإنه يطلق زوجته فاطمة، ويترك لها شقته، مادامت ترى أن

لكل شيء ثمنا.. وهي ترى أن ثمن حياتها، وثلاث سنوات ونصف قضتها معه،.. انما يقابلها الشقة.. ولذلك فلكي يسترد حريته فإنه يترك فاطمة ويدع لها الشقة.. ليكون لسناء عامر زوجا تحقق له احلامه في كل النساء اللواتي عاشرهن... لتكون بديلا عن ليندا وساندرا ونرجس القلوب وبدور.. لكن سناء عامر التي لم تستطع في لحظة لهفته إليها روحا وجسدا ان تستوعبه، حتى لقد ذهبت بها الظنون مذهباً آخر .. فرفضت خليل الامام، عندما جمعتهما غرفة واحدة.. لابل انها دفعته حيث يسقط وينزف دماً.. إن هذه اللحظة التي هي أقرب الى الصدمة، وفي ذات الوقت الى الصحوة.. تجعل خليل الإمام، وقد استعد هذه المرة للانحدار، يمسح دماءه.. ولكنه في ذات الوقت، ترغمه على أن ينخرط في العالم الذي ولد فيه على الرغم من تطلعاته التي ذهبت مبتعدة عنه، بعد أن تكسرت آماله وأمانيه.. منذ تلك اللحظة، التي تركته سناء عامر في غرفته.. والدماء على وجهه بعد سقوطه على الأرض، فإنه يدرك أن عليه أن يترك عالم الأماني والأحلام، أن يهجر عالم شهريار وشهرزاد أن يدع شعر المتصوفين للمتصوفين... وان يقرأ (رابعة العدوية) .. على أنها (رابعة العدوية)، وقد لا يجود الزمان بواحدة أخرى على شاكلتها... ولهذا فانه.. كما يقول: «سأرتدي للدنيا قميصا جديداً. وسأذهب لألتقي بالمرأة والغناء في آخر سهرات الصيف التي يقيمها أنور جلال سأستفيد من فلسفته في اللهو واللعب(...) سأتبعه وهو يحفر أنفاقه السرية تحت الأرض، وسأتعلم منه كيف يصنع الانسان وهو يحضر أنفاقه السرية تحت الأرض، وسأتعلم منه كيف يصنع الإنسان لنفسه اسما جديداً وشخصية جديدة، يحقق بهما الانسجام مع قوانين هذا الزمان «ص199 من نفق تضيئه امرأة واحدة)..

منذ تلك اللحظة.. يصحو خليل الإمام على حقيقة كان يرفضها، ولكن الواقع يرغمه على أن يتأقلم معها.. وإلا فإن عليه أن يموت بداء الصمت !..

لأن خليل الإمام على درجة من هذا الوعي. وحيث العالم الذي يريده لن يأتي ولن يكون .. فإنه: «سأمضي في الطرقات متحرراً من الهجوم والمسؤوليات وأمراض الاغتراب (...) نابذاً مدن الحلم والأسطورة التي لا تظهر الا في أزمنة المرض والاكتئاب أرتدي ابتسامة لا تغيب. وأخترق الشوارع ماشيا دون أن أحس بأنني أعوم في كوب من الماء لأنني لا أحمل ذاكرة ولا تاريخا، لا وهما ولا حلما ولا عشقاً كاذباً. لا أنتمي لأحد إلا لظلمي. ولا أعترف إلا بأقنعتي ولا أزهو بشيء الا بهذا العطب الجميل الذي أصبح وساما يتلألأ في ضوء الليل «(ص202) من نفق تضيئه امرأة واحدة.

xxx

أراني مضطراً للعودة الى شخصية خليل الإمام لمقابلتها مع شخصية (دونالد) زوج (ليندا)... أقول «مقابلتها» لا «لمقارنتها» ذلك أن دونالد رجل عقيم، وهو إذ يعرف أن علاقة جسدية أضحت تربط بين خليل الإمام وزوجته فإنه يفض الطرف ظاهريا على ما يبدو. عن هذه العلاقة.. ولهذا فإن خليل الإمام يقترب من دونالد لحبهما المشترك لامرأة واحدة خاصة وانه لم يعد «مسوقاً بذلك الفضول الذي يبحث عن سبب قبوله بهذه العلاقة، صرت أفهم منطقه، وأدرك ما يحتويه من تسامح وتجاوز للذات» (ص38 من الجزء الاول)..

وإذا ما وضعنا ضوءاً على شخصية

دونالد، فإننا نراه أنه قد بدأ بالتحضير لرسالة عن الديانة البوذية، ثم «أهملها أنه كان في تلك الأيام مشغولا مع أحدى الجمعيات الهيبية بالانتقال من مدينة الى اخرى لحضور حفلات الموسيقى الدارجة» (نفس الصفحة)...

لكن سؤالا جاء عفو الخاطر طرحه خليل الامام على دونالد:

»- وكيف استطاع الهيبي القديم ان ينتظم في مؤسسة الزواج؟»

يجيب دونالد:

«- انني لا اقيم اعتبارا للمؤسسات، ولكنني اعتبر نفسي محظوظا لأنني فزت بامرأة مثل ليندا» (ص38)...

... هذه الإضاءة الصغيرة على شخصية دونالد، تظهر لنا ان تغاضيه عن علاقة خليل الإمام بزوجته ... إنما جاء كلاما في الهواء فلو أنه لم يكن عقيما لما رضى بمثل هذه العلاقة... ومع هذا فإن دونالد يبدأ في التغيب عن المنزل والتردي الى عالم الشراب... مما يؤدي به الى العطب النفسي.. وكان على ليندا أن تنتشله من هذا الوضع الذي انتهى إليه.. ولكن مياه النهر لا تتوقف عن الجريان.. فكان مصير دونالد الى الضياع وكان مصير خليل الإمام، بعد ان عادت ليندا من رحلتها مع دونالد لتأخذ له بعض ثيابه، كما اسلفنا في هذه القراءة ان تجده مع (ساندرا) !!..

يفرض السؤال نفسه، بعد أن جاءت ليندا بطفل هو ثمرة علاقتها بخليل الإمام.... هل أرادت ليندا من خليل الإمام ، بهذه العلاقة، ان يكون لها طفل لعلمها ان الرجل سيعود الى بلاده بعد ان ينتهي من دراسته؟

أم انها - بالفعل كانت صادقة معه، عندما قالت له، وقد عرض عليها الزواج، وقبل أن تكشف علاقته الجديدة مع ساندرا.

«ليس ما يعتريه (تقصد زوجها دونالد) سوى حالة طارئة سأنتظر أن يبرأ منها وسأستقل بحياتي عنه» (ص 66 من الجزء الاول).

... إذن ليس من حقنا أن نشك في صدق حبها لخليل الإمام... ولكن هذا الأخير الذي ترك في مدينة من مدن الشمال (أدنبره) طفلا .... هو ابنه وابن ليندا... لم يترك بالمقابل - طفلا من زوجته الشرعية (فاطمة) حتى وإن كانت العلة فيها.. هل يمكن ان نتساءل: ان خليل الإمام على الرغم من (غربته) فإنه ترك طفلا سيكون في دمه الشيء الكثير من الشرق (الشرق العربي)، ولكنه في وطنه لم يستطع أن ينجب لأنه أضحى لا يعيش الغربة، وإنما صار يكتوي بـ (الاغتراب) كأقسى ما يكون الاغتراب، بخاصة اذا ما كان هذا الاغتراب يرافقه روحا وفكرا... إن روح خليل الإمام أضحت رهينة لامرأة واحدة اسمها (ليندا) تلك المرأة التي أضاءت نفق الروح ونفق الجسد... ولكن روحه لم يعد لها وجود - بالمعنى المجازي عند زوجته فاطمة... وبالمقابل فإن فكرخليل الإمام الذي يشير تاريخه الشخصي انه كان يهوى التمثيل في المدرسة والجامعة ... قد وجد نافذة له عندما مثل شخصية (عطيل) مع ساندرا... ولكنه وبضغط التقاليد كيف له ان يوافق على التمثيل لمسرحية تتحدث عن حياة «رابعة العدوية» .. حتى وإن كانت سناء عامر هي التي اقترحت مثل هذا الاقتراح؟... كيف له أن يقف وزوجته على خشبة المسرح وهو استاذ جامعي وزوجته معيدة في كلية الصيدلة؟

.. كل المؤشرات التي أوردها الرواي أحمد ابراهيم الفقيه، وهو يتقصى حياة شخصيته الروائية الرئيسية في هذه الثلاثية (خليل الإمام).. تجعلنا نميل الى

وصفه بأنه رجل حالم، أراد أن يحقق أحلامه في أرض ترفض الأحلام ، بل تحاربها. رجل نصف متمرد، بمعنى أنه لم يتورط في الانتماء إلى أبنية نظريه أو تنظيمية ولانه كان لا يشارك في الأحداث التي تتجاوز مصيره الفردي الخاص الى مصائر الآخرين لذلك قلنا عنه انه «نصف متمرد» ... رجل تلمس حضارة الغرب (على مستوى العلاقات النسائية حتى في أطروحة الدكتوراه) فظل يحن الى ذلك العالم: وعندما عاد الى وطنه فلقد حدثت الهوة بينه وبين ما كان يبني من عالم معطر بعطر يدغدغ خفايا الجسد.

أراد خليل الإمام أن يتأقلم مع عالم مدينة الشمال (أدنبره) ...وبما أضحت تمثله له (ليندا) أولا ثم (ساندارا) ثانيا.. والآريات ثالثا.. وتلك الليالي ، بما فيها من لهو ورقص وشراب .. رابعا.. ولكنه بمقدار ما كان يرفض ذلك العالم فان ذلك العالم قد رفضه كذلك..

ولكي يريد أن يحقق احلامه فلقد امتد برؤياه (ولا نقول رؤيته!) الى عالم الشيخ (صادق أبو الخيرات) لينقله على أجنحة الخيال والأسطورة الى مدينة (عقد المرجان)، التي عاشت منذ الف عام... ولكنه كذلك خرب عالم المدينة المثالية عندما نقل اليها ما يعرفه عن عالم اليوم، وبما يحمل من دمار لعالم المدن والإنسان!...

وكي يحقق توازنه الروحي .. فكان لابد له أخيراً من أن يقول لنا بشكل غير مباشر إن المثقف العربي في هذا الزمن.. إنما هو انسان ليس ضائعا ... وإنما يفرض عليه الضياع فرضا!

الضائع-كما يقول غالي شكري في كتابه «المنتمي» هو إنسان يساوم القيم ولا يرفضها ويستبدلها بأخرى اكثر فساداً!..

لذلك نؤكد على أن خليل الإمام... ليس في تاريخه الشخصي منذ البدء... ما يومىء على أنه ضائع بالمعنى الحرفي للضياع... ولكن مجمل الظروف التي عاشها واكتوى بحرارتها... أرغمته على أ يكون ضائعا أرغمته أن يكون مواطن «يطفو على سطح الدنيا كما تطفو فوق الماء الطحالب الجميلة المدهشة وأعشاب البحر ذات العفونة الساحرة وسأنضم الى المبدعين الحقيقين من ابناء هذا المجتمع الذين حققوا معجزة البقاء عاطلين ويتقاضون رواتب من خزينة الدولة » (ص202 من الجزء الثالث).

نتساءل بمرارة وقهر : كيف يمكن للطحالب ان تكون «جميلة ومدهشة»؟

وكيف يمكن لأعشاب البحر ان تكون ساحرة وهي متعفنه؟... وكيف لمبدع حقيقي أن يكون عاطلا عن العمل.... وهو يتقاضى راتبا من خزينة الدولة؟...

إن كانت إجابتنا رفضا واستنكاراً لهذا السؤال... فإن خليل الإمام ومن قبله الروائي أحمد ابراهيم الفقيه وصل بنا الى الجرح الذي ينخر عظام المجتمع....وإن لم نسارع إلى معالجة الجرح.. فلابد من الكي او البتر!!

ان كانت إجابتنا مجرد دهشة... ثم صمت كالموت، فإن خليل الإمام قد ينزوي في غرفته واذ يرانا نغرق... فإنه سيردد في نفسه ، كما قال نابليون بونابرت ذات يوم:« دللتهم على طريق المجد فرفضوه: وعندما فتحت لهم أبواب قصري طاروا اليه زرافات ووحدانا»!...

هامش :

الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة اخرى)

2. هذه تخوم مملكتي

3. نفق تضيئه امرأة واحده

4. احمد ابراهيم الفقيه

- ط (2) - 1997 - القاهرة - المركز المصري العربي.

تجليات المكان.. قراءة في ديوان

«قبل الحرب، بعد الحرب»

لـ «حسين درويش»

محمد الحمامصي/ مصر

يقدم «قبل الحرب، بعد الحرب» الديوان الأول للشاعر السوري حسين درويش، تجربة هامة تمثل إثراء خاصا للمشهد الشعري الحالي لقصيدة النثر، وتضيف إليه من خلال خصوصيتها أفقا جديدا، فهي تعتمد آليات بناء مختلفة على مستوى تكنيك النص، اللغة، والرؤية، وتشكل ما نطلق عليه التفصيلي والحياتي، آليات بعيدة عما هو سائد من مفارقة، وصدم وعي القارىء، والبعد عن الاستعادة، والاتكال على الغريب، والتكثيف الرسائلي (البرقية).

في البداية استوقفني عنوان الديوان «قبل الحرب، بعد الحرب»، وهو عنوان قد يعطي انطباعا أوليا بأننا أمام تجربة شاعر قد خاض الحرب - وما أقصده بالحرب هي تلك الحرب المدمرة التي تذهب بالأخضر واليابس - أو شهد ممارساتها اللاإنسانية ضد الوجود الإنساني، وهذا قد يكون حدث بالفعل، لكن هذا الانطباع سرعان ما يخفت ويتلاشى حتى وإن نقل إلينا الشاعر بعض صور الانتهاكات الموجعة للحرب، وتأثيرها الفاجع على حركة الوجود الإنساني، حيث سنتعرف حربا أخرى أشد فتكا وتخريبا للإنسان من تلك الحرب، إنها حرب تغييب الوجود الإنساني وتعطيل فاعليته وديناميكيته الحياتية، حرب حرق الذات بعزلها وتقليص دورها وحصارها وقطع سبل تجديد الحياة عنها.. لذلك أعتبر أن عنوان الديوان هو «قبل الحياة، بعد الحياة»، لأن هناك محاولة أصيلة لتجاوز الجنينية قبل الحياة، إلى ما بعدها، أو لأن هناك محاولة لتجاوز الطفولة (البراءة) الماضي الجميل إلى ما وقع بعده، والاشتباك مع هذا الـ «بعد» باعتباره أمرا منتهيا لا بد من الخروج إليه والصراع معه للبقاء، لا بد من رؤية الـ «بعد» ووضعه في موضع تساؤل مع الـ «قبل»، لتتكشف سوءة هذا

الواقع الممارس، إنني أعتقد أن الحرب المنزوية في عالم البراءة والطفولة والماضي، ومحاولته الخروج من ذلك الفردوس الجميل لمجابهة الواقع، هي حربه مع المكان، مع الزمان، حيث يتصارع المكان والزمان في ذلك البيت الطفولي، البيت الأول، ليحمل كل منهما الآخر، وليحملا الجسد والروح تبعاتهما.. وليس الارتداد المكاني والزماني عبر الذاكرة في كل حالاته متصالحا مع الذات، وإن مثل لها ذلك طمأنينة وسعادة، ولكنها لبعض الوقت، إذ سرعان ما تتحول هذه العزلة المتنفس إلى سجن، ولهذا سوف نشهد تقلبا *لرؤى المكان / الذات*.

وهكذا أجدني أمام ديوان يشكل فيه المكان بكل أبعاده الجمالية، وفي كافة مفرداته دورا خلاقا في نسج رؤاه، ومن إحصاء سريع لمفردات المكان يمكننا الجزم بأنه لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من مفردة مكانية، أو أن تكون القصيدة ذاتها محملة بدلالة مكانية، بل إن هناك قصائد تحمل عناوينها مفردات مكانية مثل «قبل الغرفة، بعد الغرفة»، «نفس الغرفة»، «بيت»، «شجرة»، «نافذتك واطئة»، «الدروب النابتة»، «قبل الحفلة، بعد الحفلة».

رهبة المكان.. تحتي / فوقي
أرض / سماء
«قصيدة السعادة»

والمكان في الديوان يرتبط بالباحة، المدخل، العتبة، البيت أركانه ودهاليزه، الغرفة محتوياتها، والدروب، علاقاتها وبيوتها، وهذه كلها تدخل في علاقات لامتناهية حيث يصبح المكان معها «صديق الوجود»(1)، بل إنه «يتحول إلى مادة شعرية أو مصدرا لاستلهام الشعر»(2)، وربما يكون في رؤية الناقد د. صلاح صالح للجذر اللغوي للمكان ما يتواصل أو ينعكس بشكل إيجابي على رؤيتنا لما يشي به عنوان الديوان من دلالة... يقول د. صلاح «ورد في لسان العرب: المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم أصيلة. فالمكان في صرف اللغة العربية اسم مكان من فعل كان الذي يتمتع بخصائص يمكن أن تسمى خصائص إشكالية على أكثر من صعيد، فهو يحيل دلالته إلى ماض منه ما يتضمن الوجود أو إحدى حالاته دون أن يثبته مستمرا، *وهو في النحو فعل ناقص يتضمن* الفاعلية وينتقص من اكتمال معناها وينقصه في الوقت نفسه، ففي «كان يفعل» إثبات للفعل من جانب، وإثبات لانتهائه من جانب آخر»(3).. وهكذا المكان في هذه التجربة إثبات للفعل ووجوده من جانب، ومحاولة لإثبات انتهائه والخروج عليه من جانب آخر.

ويمكن تقسيم المكان بناء على مفرداته وعلاقاته بالذات في الديوان إلى مكان مفتوح، ومكان مغلق، ومكان آخر، بين بين، لا هو مفتوح ولا هو مغلق.

من يطأ المكان
حائرا يبقى..
«قصيدة السعادة»

وما قصدت بالمفتوح والمغلق هو الحيز الجغرافي، الحيز الذي يشهد حضور الجسد والروح ويتواصل معهما، ويترك كل منهما على الآخر إثارة. المكان المفتوح يتمثل في الخارج الشوارع، البيوت، الأبواب، الأسوار، الحدائق، الشرفات، النوافذ.. إلخ، والشاعر في هذا المكان يتحرك بذاته، جسده، وروحه نحو الخارج / المعالم، وهو ما يمكن أن نراه

سعيا للخروج.

والمكان المغلق يتمثل في البيت، الغرفة، الخزانة، وما يندرج تحت ذلك من مفردات الباحة، المدخل، العتبة، الباب، الزاوية، والجدران، والشاعر في هذا المكان حبيس براءته الأولى، بيته الأول، فردوسه الطفولي الجميل.

المكان المغلق:

كائنات هذا المكان تحمل ذكريات الفردوس الطفولي، وهو مكان اقترابه وابتعاده مرهون بحال الذات في مصالحتها أو خصامها مع الواقع، وهي غالبا في حالة صدام، الأمر الذي يدفعها للعزلة التي تسكنها بدورها الذاكرة، والذاكرة هنا تتحرك في أفق المكان، ولنرى لجمال البيت الأول في قصيدة «بيت» حيث هو «الجسد والروح» وهو عالم الإنسان الأول.. قبل أن يقذف في العالم»(4).. يقول:

أيها البيت الواثق
صمته حجارة بليدة
أركانه تبغ وحصى..
سأجلس تحت سقفك
مكوما كصخرة صماء
أفرغ دهشتي في جدرانك
متربعا.. أسند أنفاسي
إلى صرير الباب.
أيها البيت المطمئن..
قريبا سيحتفل الشارع
بعيد ميلاده
سترقص الأرصفة
وتتنهد المزاريب
وتصفق الريح تحت الشبابيك
أيها البيت الطاعن في الطين
من عمرك.. من عيدك

إننا أمام نص جميل لإحياء تجليات علاقتنا الحميمة بعالمنا الأول، برموزه المحفورة في صلب تكويننا الروحي والجسدي، فحجارته، تبغه وحصاه، جدرانه، مزاريبه شبابيكه، أنفاسه، شارعه، ريحه، عمره الممتد في فرحنا بالعودة إليه، كل هذا الشجن، هو ملجأنا الوحيد والمطمئن في مواجهة الواقع الذي يفتقد لهذا الرسوخ الروحي والجسدي..

وربما تقربنا قصيدة «السعادة» من الفرح الطفولي في ذلك البيت، حيث تلك المفردات التي ينتظم على إيقاع براءتها عالم الذاكرة.. يقول في تلك القصيدة:

أنا البيت الذي طمرته القفار
لقد ارتديت حلة نظيفة
واغتسلت بماء
تنصلت من فراشي *الوثير*.. رتبت حوائجي
بقيت على السلم
جهزت نفسي
منذ رغبة:
والنحلة يرف عسلها
والفراشة
والزهرة
والضوء
ويقول في نفس القصيدة:
أنا في السهل المغامر
لا سور يردعني.. عشبي بض
حديقتي فلاة
وفضائي بيد

ويقول:

أنا في البيت الذي طمرته القفار
وضأني العشب
اغتسلت بماء.. تطيبت
رتبت حوائجي
بقيت واقفا على السلم
جهزت نفسي

وإذا كان البيت الأول/ العالم الأول يحمل كل هذا الفرح فلماذا لا تلجأ إليه

الذات وتعيشه حيا نابضا.. إلا أننا مع هذه السعادة التي نستشعرها، وهذه الإضاءة التي تتكشف عبر مفردات القصيدة، نحس وكأننا أمام مرئية للذات في عزلتها داخل الزمان / المكان، وقد أصبحا - الزمان، المكان - حجر الزاوية في الذاكرة / الإنسان المتعطش إلى ذلك الانطلاق الذي لا سور يردعه فيه، وهكذا تمضي بنا الذات إلى عالمها الأول، فإذا خرجت منه أو عليه تكدرت وأصبح المكان / الزمان سجنا... يقول في قصيدة «1988/9/1»:

منذ عهد الشمس الأولى
أصابعي سمرها الحنين
دربي غامض
كدلو بعيد
أسواري محصنة
بقراميد صلدة.. منذ عهد
سمائي بلا رفيف

إن ذاكرة المكان الأول تشكل رؤية الذات للعالم، للآخر، للحب، للعمر الذي مضى، والعمر الذي يأتي، وبخاصة هذا المكان المغلق الذي يمثل الصراع الأساسي بين ذاكرة الذات وعالمها المعاش، حتى أن ذلك العالم المعاش أو الحاضر لا يجيء إلا محملا بالأسى والانهيار، وقصائد الحرب «قبل الحرب، بعد الحرب» (!)»(2) يضيئان هذا الانهيار، فيما يجيء المكان المغلق محملا بالشجن الجميل، والحنين، والتوق. وفي قصيدة «بنت» تضاء عتمة الخزانة عن بنت، ورسائل، ورجال ونوافذ، وأصابع، عن حياة لا تزال تسكن هنا في وجدان الشاعر.. يقول:

أيتها البنت
عمرك الذي خبأته الخزانة
تحت ثياب صامدة
رسائلي..
يأكلها خشب محايد
يهزها أنين الباب
نتوءات السطح
أيتها البنت
مري على النوافذ المغبشة
بلهاث الرجال
اتركي أصابعك فيها
اقرأي هتافي
على المدخل.
أيتها البنت قريبا ينتهي الأب من تجواله
الأخ من ترقبه
وأنا أنتهي من ترددي
أنت تسكنين هنالك
وأنت تسكنين هنا أيضا.

وربما تكون هذه البنت هي البنت، في قصيدة «قبل الحب، بعد الحرب» حيث يتأكد حضور المكان في الذات، لنرى إلى مدى باب الذات / الذاكرة / المكان لا يزال مواربا / مفتوحا على هذا العالم الأول الجميل.. يقول:

لقرطيك / الهلالين / لنتوءين / في صدرك / لخلخالك الشمس / لسقوط ظلك / على أصابعي / ولانكساري قرب الخزانة / تركت بابي مواربا..»

المكان الحائر

إن النص الأول في الديوان «قبل الغرفة، بعد الغرفة» يقع في دائرة المكان الذي لا هو مغلق ولا هو مفتوح.. ولنقرأ النص:

عند العتبة..
كم توسلت أن تدخلي
حردت
ثم رضيت
البيت بارد
والموقد بلا رغبة
ولست وحدي

أمام تلك الجدران اليابسة
والحاكي المعطل لا يتلو
عند الزاوية..
حيث انزلقت الدفاتر
كم تمنيت
لو بقيت أكثر..

إننا أمام حالة مواجهة مع خارج لا تقبله الذات، ومن ثم فهو مغيب، وحالة مواجهة مع داخل فقد مقومات الحياة فهو بارد، بلا رغبة، يابس، معطل، والرابط الوحيد بين الداخل والخارج، هو تلك الذات / الدفاتر التي انزلقت، وتلك الحرب التي نشبت بينها - أقصد بين الداخل والخارج - لتفوح رائحتها يقول في قصيدة «نصر»:

لم يتذمر الجنرال
من وحدته
لكنه حشا غليونه
بالنياشين
فتبخرت رائحة الحرب

وفي القصيدة الجميلة «بعد ليل» نتعرف إلى تلك الذات في وحدتها كيف ترى للعالم، وكيف يراها ذلك العالم، نتعرف على طموحاتها في الخروج على المكان الذي قد تفضي كثرة الولوج فيه إلى تحوله سجنا.. يقول:

ألبسة داخلية على شرفة ناهضة
تمسح عن جفنيها تعب الأمسية
تنحني لشفاف الضوء
ولشبق الريح.
ألبسة.. تنهض كسولة
كتلميذ مذنب..
عند الجدار برجل واحدة
تصرخ في الجبال الصابرة
- وطني..أفناني -
ألبسة داخلية على شرفة خلفية
هجرها الورد..
علاها نمش الحشائش
توقفت الآن عن الصداح
أطربتها تلصصات السابلة
ألبسة داخلية على شرفة محايدة
غادرت أسوارها
غرقت في التعب ليلا
غرقت في الماء نهارا

إن أحوال الذات في الداخل تعيش انكسارا، انكسار من أذنب لافتقاد وجوده، حتى عندما تغادر أسوارها - أسوار المكان - بحثا عن ضوء يليق بالفرح للحياة، لا تجد شيئا سوى العودة نفسها، وهكذا تجد نفسها فريسة دائرة مغلقة لا تفضي إلا للتكرار والسأم.

المكان المفتوح

وفي المكان المفتوح يمكننا أن نرى أكثر لما شكله المكان للذات، حيث الخروج إلى الواقع والتصادم به.. يقول في قصيدة «صديقي الطيب عبود»:

في الشارع الممتد التقينا
تعانقنا طويلا
تواعدنا على لقيا
في المساء..
أنا في صفحة التعارف
هو في صفحة الوفيات.

لقد انتهى اللقاء نهاية مفجعة رحل معها الصديق، وهكذا في قصيدة «عصفور» حيث يفقد العصفور ساقه.. يقول:

(عند السياج / العصفور الملون.. / يمضغ فتات الخبز / لقد شبع الجندي / سعل وتجشأ.. / كبئر خائبة.. / أوقد تبغه / رمى معطفه.. / رمى ثقابه / رمى حذاءه / رمى حجرا. / عند السياج / العصفور الملون / بساق واحدة / وعكاز جديد.)

أما في قصيدة «حذاء وحقيبة» فنحن نتحرك في مكان مفتوح يحاصر كل

المارة فيه بالزوال والموت.. يقول:

(وعجلي الآن.. لا فراغ/ القناص يمد لسانه ويبصق الدم/ لنسقط على أردافنا كالتلاميذ/ في الباصات../ لا وقت لفردة الحذاء العالقة/ سنركض كحفاة القرى / ونترك خلفنا موسى الحلاقة / وعلبة الدخان الجديدة/ لا تسقطي الآن /لدي عمر طويل/ وسأتعب وحدي.)

وحين يدخل بنا خلف المتاريس مع الجند، فنحن نقترب أكثر من حالة الموت، فالفقد ما هو إلا حالة من حالات التهديد بالموت.. يقول: (دعي الحقيبة أيضا/ستركلها الأرجل/ وسيبعث بها الجند/خلف متاريسهم/ وسيحكون القصص الكثيرة. / تحت قمصانهم المصفرة/ يسكبون عطرك الناعم/ ويحلمون بك تحت الأردية/ سيقول المراهق: حبيبتي صورتها / سيقول الرجل: علبة مساحيقها / سيقول القائد: بنطالها وأشياء أخر/ وسيقول الجندي: رائحة أمي / حقيبتها أيضا..)

وعلى الرغم من كل ذلك يحتفظ المكان المفتوح بجمال خاص يرتبط بالذاكرة والشوق إلى العالم الأول، وما اكتنفه من عاطفة لا تزال مؤثرة.. وفي القصيدتين «وردة لي»، و«شجرة» نستطيع الوقوف على ذلك، حيث تشارك النافذة، الشرفة، الطريق، الخزانة، الشجرة في خلق جو من الألفة يضفي على عاطفة الحب /المكان بعدا جماليا وإنسانيا خصبا..

يقول في قصيدة «وردة لي»:

قولي: أحبك..
وازرعي هذه الوردة لأجلي
على أصيص الشرفة..
ليسقط عليّ عطرها
كلما غشيت الحي باكرا..
وافتحي نافذتك قليلا..
ليطير شعرك
وليطير قلبي.

ويقول في قصيدة «شجرة»:

على جانب الطريق
بيتك..
وشجرة ظللتنا
من مطر الخريف
كنا كزجاجتين
تحت خزانة.. يومها..
تساقطت الأغصان
فنسيت أناملي في قميصك
ونسيت أحمر الشفاه
على قميصي.

وأخيرا فإن المكان على اختلاف أشكاله وأبعاده ومستوياته المشكلة والناسجة لعالم الذات، يظل في تجربة «قبل الحرب، وبعد الحرب» واقع تحت تأثير ما يعصف بالذات من تقلبات، فتارة هو ملجأ وملاذ ومرتعا لذاكرة حية نابضة مؤثرة، وتارة هو سجن من التكرار والملل، وتارة هو واقع صدامي، ويظل أيضا تجليا روحيا وجسديا للذات في تطلعها للأمن والاستقرار والسعادة.

الهوامش:

● ديوان «قبل الحرب، بعد الحرب» - حسين درويش - دار رياض الريس للكتب والنشر، 1992- ط 1.

1 - جماليات المكان - غاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط2.

2 - نفس المصدر السابق

3 - «قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر» - د. صلاح صالح - دار شرقيات - القاهرة - ط 1.

4 - نفس المصدر

ملحوظة: الديوان فاز بجائزة يوسف الخال الشعرية لعام 1992.

تحليل النص الشعري

عرض: محمود أحمد العشيري

الكتـــاب: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة
المـؤلـف: يوري لوتمان
المتـرجم: د. محمد فتوح أحمد
النـاشـر: دار المعارف. مصر

مع حركة تحاول استعادة نشاط الترجمة، خاصة في مجال ترجمة النقد الأدبي الآن، تتعدد المداخل إلى مجمل النظريات الحديثة ـ وكذا كتابة المداخل أيضا ـ لكنها في حالات جودتها غير شافية في التعريف بالآراء والنظريات نظرا لطبيعة المدخل وما يقتضيه من اختصار، بما لا يسمح بتفاعل بين القارئ والنظرية فضلا عن تشكيل موقف خاص، «فألف مجيز ولا غوّاص».

وعلى غير هذا يطلع علينا الدكتور محمد فتوح أحمد بترجمة قيمة لذلك الكتاب الهام والقيم للناقد الروسي المعروف يوري لوتمان الذي يعيد النظر في ميراث الشكلية والبنيوية اعتمادا على رومان ياكسبون وميخائيل باختين ورولان بارت، فيدرس اللغة الشعرية وإيقاعها من حيث هي خصوصية فنية في ضوء علاقة النص نفسه ـ من حيث هو نظام ـ بالأبنية الأخرى خارج النصية مستندا إلى مفاهيم البنيوية وعلم السيميوطيقا (علم العلامات) (وهو العلم الذي يدرس ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، باعتبار الثقافة هي في جوهرها اتصال، فيدرس الخصائص الأساسية لكل الإشارات وتركيبها).

وفي أسلوب مركز دقيق يقدم لوتمان

مقولاته النظرية حول المحاور الكثيرة والأصلية في النظرية النقدية المعاصرة، فيناقش الموضوعات التالية:

(اللغة باعتبارها مادة للأدب - الشعر والنثر - طبيعة الشعر - التكرار الفني - الإيقاع باعتباره أساسا للبنية الشعرية - الايقاع وعلاقته بالوزن - قضية القافية - التكرار على المستوى الصوتي - الشكل الكتابي للشعر - العناصر الصرفية والنحوية في البنية الشعرية - المعجم الشعري - مفهوم التوازي - البيت باعتباره وحدة - المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة - إشكالية الموضوع الشعري - الغريب في النص الشعري - تكوين القصيدة - النص والنظام - الحسن والرديئ في الشعر).

ولوتمان كما يقول المترجم في مقدمته للكتاب ليس معنيا أولا بتقديم الإجابات على كل ما يطرح، بل هو مشغول بالوضع الصحيح للقضايا، والتدخل في مثل هذه الصفحات القليلة على مثل هذا النص النقدي المحكم في تركيز - بعيد عن المتاح وحسبنا هنا الإشارة لبعضها.

يدخل لوتمان إلى النص الأدبي باعتبار أن أول ما يفهم من مصطلح (نص) هو مجمل العلاقات البنائية التي تتجلى من خلال تعبير لغوي - ويتحتم عند استخدام هذا المدخل - وإلى جانب العناية بالبنى والعلاقات الداخلية للنص أن نولي اهتماما خاصا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص، باعتباره مكونا جديرا بالبحث، ذلك أن جزء البنية الفنية للواقع خارج النص يعتبر مكونا فعليا - وأحيانا شديد الأهمية - من مكونات الكل الفني، وهو يتميز بالطبع عن الجزء النصي بالحركة وعدم الثبات.

وعن علاقة الشعر بالنثر لا يوافق لوتمان على اعتبار النثر الفني من الوجهة التاريخية صيغة الانطلاق إلى الشعر، أو أن هذا النثر صنو للكلام العادي، فالنثر الفني ظاهرة متأخرة كثيرا من الناحية الزمنية عن الشعر إذ تعود إلى المرحلة من الوعي الجمالي أوفر نضجا، إنه يعتبر «ثانيا» بالنسبة إلى الشعر من الناحية الجمالية ولا يتم تلقيه إلا على أساس منه، فالنثر أكثر تعقيدا من الشعر، وما بساطته إلا بساطة ظاهرة، فالنثر الفني لم ينشأ إلا على أساس نظام شعري معين، يكون هذا النثر الفني وكأنه رفض له، وتأتي صعوبة بناء النماذج التوليدية كدليل في صالح التعقيد الكبير الذي تتمتع به البنية النثرية مقارنة بالشعر، فمن الواضح أن النموذج الشعري يتميز بتعقيد أكثر مما يتميز به النموذج اللغوي العام، ومما لا يقل عن ذلك وضوحا لديه أن نمذجة النص النثري الفني مهمة أكثر صعوبة، بل ولا تقبل المقارنة بنمذجة النص الشعري.

وتتحدد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط التي لا يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية، والتي تسمح - في ظل ظروف معينة - بتحقيق ضرب من التماثل بين العناصر الداخلية للنص، كما تتيح معاملة جماع هذه العناصر بحسبانه واحدا أو عديدا من التجليات الموقعية.

وفي داخل هذه العناصر التي يتكون منها السياق النصي لابد أن يتواكب التماثل والتنوع معا، الأمر الذي يعني ألا يقتصر نظرنا فيها على ما يتكرر ببساطة

أكثر من مرة، بل يتعدى ذلك إلى نظام البدائل أو المتغيرات المتجمعة حول محور ثابت، رغم تميزها فيما بينها واحدا عن الآخر، أما كيف يمكن أن نتصور هذا المحور الثابت فلا يتسنى ذلك إلا من خلال إدراك كل بدائله أو احتمالاته، على اعتبار أن السمة الأساسية لهذا المحور هي خاصية الاستبدال، نعني أن يكون له هذا البديل أو ذاك في ظل ظروف محددة.

فالقانون الأساسي في بنية كل نص أدبي هو تواكب قاعدتي (النظام وصدع النظام)، فنحن أولا نلتقي بضرب من التنظيم عند مستوى بنائي - أو عند مستويات بنائية - على حين نصادف ما يصدع ذلك النظام على مستويات أخرى.

ثم إننا ثانيا - وفي حدود النظر إلى مستوى بنائي واحد بمعزل عن المستويات الأخرى - نلتقي بنوع من التنظيم الجزئي، بمعنى أن تكون عناصر ذلك المستوى من التنظيم بحيث تولد في المتلقي شعورا بأن النص على حظ من الترتيب، ومن عدم التنظيم بحيث لا تطفئ في نفسه، الشعور بعدم اكتمال ذلك الترتيب.

ويتحقق واقع النص على الدوام من خلال مقياسين اثنين، المقياس الأول باعتباره نظاما لتطبيق عدد من القواعد، أما الثاني فاعتباره نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن جسم النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أي من هذين المقياسين معزولا عن الآخر أو مستقلا بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجا، بهذا، وبهذا فقط يتم إبداع النتاج الفني بالفعل.

وانطلاقا من نظرة تعتمد الوجهة الإعلامية يقدم لوتمان وجهة نظره حول مفهوم من أكثر المفاهيم إثارة للحوار هو مفهوم «الحُسْن والرداءة» في الشعر.

والشعر الجيد عنده، الشعر الذي يحمل بلاغا شعريا، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد، ففقدان المتوقع يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان اللامتوقع يجعله عديم القيمة.

فلكي يكون النص الشعري شعرا جيدا، يجب أن يحظى بجرعة إعلامية عالية، وهذا يعني الجدل مع حاسة التوقع القرائي، يعني التوتر، يعني الصراع، وفي التحليل الأخير يعني إخضاع القارئ لنظام فني أغزر دلالة مما هو معتاد عليه.

والنص الأدبي كما يرى المؤلف هو نص على درجة عالية من التنظيم، وتنظيم أي نص يتحقق من خلال خاصيتي (الموقعية Parading) و (السياقية Syntagn) وعلى مستوى الرياضيات يتحقق ذلك بخاصيتي (التسلسل) وهي الغالبة في أجناس الأدب القصصية، و (التكافؤ) التي تعتمد عليها النصوص ذات الوظائف الصياغية والطاقة التعبيرية القوية وبخاصة الشعر الغنائي.

ويتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره احداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق التكافؤ.

هذا وتتحدد (الموقعية) بالمفهوم اللغوي باعتبارها خاصية اقترانية، لأن النص يتوزع إلى عناصر وهذه العناصر

بدورها تنظيم في بنية موحدة، وعلى خلاف ما يجري بالنسبة إلى العلاقة السياقية التي تحقق الوحدة ـ من خلال التنوع ـ بين عناصر النص المختلفة.

فإن الموقعية تمنح هذه العناصر ضربا من المواجهة فيما بينها، حتى لتشكل عند مستوى معين مجموعة من الاحتمالات التفاضلية المتبادلة، وعلى النص أن ينتقي من هذه الاحتمالات أحدها وفقا لكل حالة بعينها.

وبهذه الصورة فإن العلاقة الموقعية تعتبر علاقة بين العنصر لحظة وجوده المتحقق بالفعل في النص من ناحية، والعديد من الصيغ الأخرى التي ليس لها وجود إلا بالقوة.

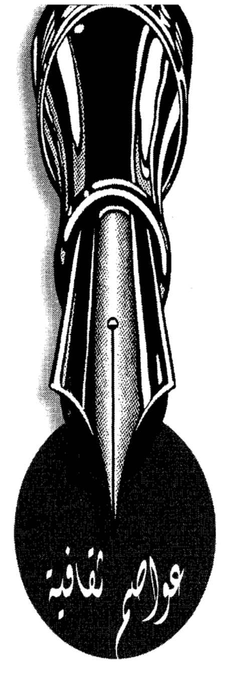
وإلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا ينتمي مفهوم الايقاع، فيقصد بايقاعية الشعر التكراري الدوري لعناصر في ذاتها متشابهة في موقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني ـ تلك الايقاعية ـ تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة، أو التلقائية من خلال الشرطية.

والإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آليا، والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويصبح مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص.

وهنا نجد نفس النمط كما هو في كل مكان في العملية الشعرية، تأسيس نظام قاعدي بجموده الخاص، ثم تحطيم جزئي لهذا النظام.

النظام وصدع النظام، أو تلك العلاقة المعقدة بين التكرار واللاتكرار والتي تتميز بها البنية الإيقاعية، تتميز بها أيضا وبنفس القدر عملية التقفية من حيث قيمتها الصوتية، وفوق ذلك الطابع النطقي الصوتي لكنها في المقدمة ذات طابع دلالي إذ يرتبط وقعها في نفسية المتلقي ارتباطا مباشرا بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهي توحد بين مختلفات وتنشئ علاقة بين ما لا علاقة بينه من الكلمات، فتولد من بعض الكلمات التي قد لا يكون لها خارج النص الماثل علاقة فيما بينها ـ تولد علاقة ما من المقابلة بينهم في مواضع القوافي، وكلما قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والأسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات كلما كان التماس بينها عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، ومن ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة من معمار النص الأدبي.

وبعد، هذا فيض من غيض جاء به الكتاب في ترجمته المتقنة ليثرى المكتبة العربية في حقل من أهم حقول معالجة الظاهرة الأدبية، أعني تحليل النص الشعري.



■ المغرب — صدوق نور الدين

■ دمشق — علي الكردي



من صدوق نور الدين.
خاص: «البيان»

هذه الملاحظة

لعل من أبرز الظواهر التي أضحت تطبع المشهد الثقافي بالمغرب، حشد وتكثيف الأنشطة الثقافية في شهر رمضان الأبرك.. علما بأن الإقبال يظل محدودا، إذا ما أشرنا للتوقيت الذي تخضع له هذه الأنشطة، فجميعها يأتي عقب موعد الإفطار، مما يتعذر معه الحضور، بالنسبة للأغلبية الواسعة من الجمهور المتتبع، علما بالعزوف الذي يطبع التظاهرات الثقافية.. هكذا تتبعنا على امتداد الشهر الأبرك لقاءات ثقافية متنوعة، شارك فيها «فرع اتحاد كتاب المغرب» بالدار البيضاء، تنسيقا و«جماعة المعاريف»، إضافة إلى دار الشباب «بوشنتوف» التي دأبت على تنظيم أيامها الثقافية كل سنة، وفي نفس الموعد المحدد.. والملاحظ بالنسبة إلى هذه الأنشطة، كونها تتقاطع على مستوى نوعية اللقاءات والتظاهرات، من قراءة الكتب، إلى القراءات القصصية والشعرية، فالندوات الأدبية والنقدية، كمثال الندوة الخاصة بـ«الأدب والنقد» المنظمة من طرف دار الشباب «بوشنتوف» وندوة «قصيدة النثر» التي أشرف عليها «فرع اتحاد كتاب المغرب».. وكما أشير سابقا، فإن الإقبال يظل ضئيلا، على أن الأفظع تقلص ظاهرة الأنشطة بعد انتهاء الشهر الأبرك، وهو ما يستلزم إعادة النظر في مسألة تنظيم اللقاءات، كما في محتوياتها المعروضة وذلك:

1 - بتوزيعها على امتداد السنة.
2 - بخلق جماعات منسجمة تشرف على التنظيم..
3 - بتوسيع دائرة الندوات والأسماء المشاركة..

استعادة «عبدالله راجع»

احتفت حلقة الإبداع التابعة لكلية الآداب ابن امسيك/ سيدي عثمان، بالذكرى الثامنة لوفاة الشاعر الراحل: «عبدالله راجع»، وقد عنونت الحلقة نشاطاتها بـ«الكتابة والقلق»، وقد خصص يوم كامل لدراسة الموضوع شارك فيه أساتذة لا ينتسبون إلى الكلية، وبعض أعضاء اتحاد كتاب المغرب/ فرع الدار البيضاء. واللافت تنوع الأبحاث والدراسات ما بين الفلسفة، الإبداعي والنقدي، ولئن كان

مستوى البحث والنقاش لم يرق إلى المستوى المطلوب، لتباين وجهات النظر، وتفاوت درجة المعرفة.. ولقد كان من بين المطالب الواردة في بعض الأوراق استكمال نشر تراث الشاعر الراحل: «عبدالله راجع» مع استئناف استصدار المجلة التابعة للحلقة الإبداعية..

تشكيل

اختار الفنان التشكيلي المغربي «بوشعيب هبولي»، أن يكون معرضه الجديد حاملا لعنوان: أسود على أبيض، وهو عصارة جهد استغرق منه قرابة العامين.. وقد افتتح المعرض بـ«المركز الثقافي الفرنسي»، وتم انتقاله بين: الدار البيضاء، الرباط، وجدة وأكادير.. وقدم للمعرض الشاعر «محمد الأشعري» بالكلمة التالية، والتي نختار مقطعا منها فقط: «.. في هذه العودة إلى الحبر، سيتخلص هبولي من بقايا تجربة سابقة.. حيث كان السواد يحيط بالفراغات ويأسرها، ليقترح علينا سوادا ممتلئا لا تنجو منه كثافته سوى تلك الإضاءات التي تبصرنا بها الأشكال، ولكي يشحن هذه الكثافة بنوع من الحركة الحية، فإنه يكتفي بتعديدها، لتصبح أجساما ثنائية وثلاثية ورباعية، تتبادل المواقع والامتلاء والفراغ، كأنها كائنات قطنية سوداء، كائنات غيمية تتكوم حول نفسها، وتتمدد، تتزاحم، وتنفصل فيما يشبه التذاذا طفوليا، كأن الأشكال بامتلائها المظلم تقول هي أيضا سعادتها وهشاشتها، وتطلق العنان لسخريتها الكامنة../..».

فكر ونقد

اختارت مجلة «فكر ونقد» التي يرأس تحريرها المفكر «محمد عابد الجابري» ويديرها القاص «محمد إبراهيم بو علو»، في حين ينوب على رئاسة التحرير الأستاذ «عبدالسلام بنعبد العالي»، إصدار أعدادها على نمط محاور متكاملة، يتكفل بها أحد الكتاب.. هكذا جاء العدد السادس (فبراير 1998)، خاصا بندوة عن «النقد الأدبي الحديث بالمغرب»، أشرف عليها الروائي والناقد «أحمد المديني»، حيث قدم للندوة بورقة أشاد فيها بالتجربة النقدية الحديثة، وطارحا أسئلة ارتبطت بالحاضر والمستقبل، ليفسح المجال للنقاش الذي شارك فيه مجموعة من الباحثين والنقاد: سعيد يقطين، عبدالحميد عقار، عبدالقادر الشاوي، شعيب حليفي، وعبدالفتاح الحجمري ومحمد العياشي الدغمومي ونجيب العوفي.. إلا أن ما طبع الندوة:

1 - التكرار والاستعادة شبه الدائرية، والمتمثلة في التأريخ للنقد الأدبي بالمغرب قديما وحديثا..

2 - الإشادة ببعض الأعمال والأسماء دون غيرها، وكانت الضرورة لا تلزم موضوعية الإنجاز والنقاش..

3 - غياب إمكان استقصاء الأفق المستقبلي للنقد الأدبي الحديث بالمغرب..

أما العدد السابع (مارس 1998)، فاحتوى ملفا عن العرب والعولمة، تضمن البحوث التالية:

- العولمة والاقتصاد والتنمية العربية..
- الولايات المتحدة والعولمة..
- إسرائيل والعولمة: بعض جوانب العولمة إسرائيليا..
- العرب والعولمة: ما العمل؟

وقد أشير إلى أن الملف جزء من أعمال الندوة المنظمة من طرف مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت أيام (18/20) ديسمبر 1998..

أما ملف العدد القادم فسيكون عن الفلسفة والشعر



العرض المسرحي «لن يكون» لغسان مسعود:

استعادة شكسبيرية في مناخ تجريبي

● دمشق - علي الكردي:

العرض المسرحي «لن يكون»، الذي قدمه المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، كمشروع لطلاب السنة الثالثة في المعهد، بإشراف غسان مسعود عن «حلم ليلة صيف» و «هاملت» لشكسبير، ليس هو الاستعادة الشكسبيرية الأولى التي جرّبها غسان مسعود، فقد سبق وأن قدّم مسعود، ومنذ سنوات - مع طلاب المعهد أيضا - «الملك لير»، ضمن استعادة تجريبية خاصة ما يزال طعمها ماثلا في أذهاننا. الآن يحاول مسعود في سياق مشروعه التجريبي - الذي يشتغل عليه - أن يقدم تنويعا جديدا، فاقتطع «رقصة ثيراموس وثيسبي» من «حلم ليلة صيف»، ومصرع غونزاغو من «هاملت»، ونسج منها توليفة جديدة، فكان العرض المسرحي «لن يكون» نتاج هذه التوليفة المسرحية التي قدمها بوجهين، أو قسمين أحدهما كوميدي والآخر تراجيدي، وقد ربط بينهما بحيث بدا القسم الثاني، وكأنه امتداد للأول، وقد اكتسبت هذه المعالجة مشروعيتها، وقوة اقناعها من خلال تكسير النسق الشكسبيري، وإعادة صياغته بما يتلاءم والرؤية الإخراجية التي أرادها مسعود لعبة مسرحية داخل اللعبة الأساسية، وبذلك حقق الوحدة العامة للعرض الذي أعاد تركيبه بالاتكاء على هاتين الحادثتين اللتين اجتزأهما من سياقهما في النص الأصلي، وبنى عليهما وصولا إلى تحقيق نص العرض الذي شاهدناه. لكأن مسعود أراد بذلك أن يختبر نفسه، ويختبر طلابه، ويشرك المتلقي معه بهذه اللعبة - الاختبار التي راح يلهث لتتبع خيوطها، كي تكتمل أبعادها فوضعنا أمام «بروفة» مسرحية مفتوحة، دفع من خلالها إلى نهاياتها، وهو بفعله هذا لم يلجأ إلى لعبة الفانتازيا الشكلانية المجانية على حساب التوتر الدرامي، ولم يلجأ إلى محاولة إبهار المشاهد بتقنيات مسرحية معقدة، كذلك لم يحاول اختبار الحكاية الشكسبيرية التي جرت عشرات المحاولات لاختبارها باقتراحات عديدة ومختلفة .... مسعود لم يلجأ إلى أي من هذه الحلول، بل حاول سلوك الطريق الصعبة ... طريق الشغل على الممثل مفجرا طاقاته الكامنة (الجسدية والنفسية والحركية...) وهو بذلك حقق غايتين مهمتين من هذا العرض، الأولى هي تعليمية، بما تعنيه من كشف واستكشاف لطاقات الممثل، لإبراز حصيلته المعرفية التي تلقاها أثناء دراسته الأكاديمية، ولاستكشاف

مـرونته الجسدية ولياقته الحركية التي راكمها خلال تمريناته الدراسية، والثانية ملء الفضاء المسرحي، عبر اشراك المتلقي بهذه «البروفة» أو التمرين المسرحي المفتوح. في القسم الأول من هذا العرض، لم ير المشاهد القصة المأساوية المعروفة لـ «بيراموس وثيسبي» التي تنتهي بموت تراجيدي للعاشقين، وإنما كان أمام لحظة مسرحية استثنائية، استغلها مسعود كنقطة ارتكاز وانطلاق لعرضه، بحيث بنى الممثلون بالاستناد إلى تلك اللحظة ارتجالاتهم وقدموا تصوراتهم لإعادة صياغة تلك القصة مشهديا، من هنا بدت تلك اللحظة كبروفة مسرحية مفتوحة تجري أمام المتلقي، الذي دخل مدهوشا إلى مطبخ الممثلين مدفوعا بأقصى درجات المتعة والمشاركة، رغبة منه باكتشاف مآل تلك اللحظة، حيث بزغ الممثلون في توظيف امكانياتهم الجسدية والنفسية والحركية، وذلك في إكساء تلك اللحظة بتوترات وإيقاعات مختلفة، سيما وأن المعالجة تمت بأسلوب المبالغة الكوميدية مما طوح بالقصة التراجيدية الأساس، لتبدو المسألة، وكأنها فعلا محض تمرين مسرحي مفتوح يجري أمام المتلقي على الخشبة. نفس الممثلين الذين لعبوا أدوار القسم الأول (رغدا الشعراني، سلافة معمار، باسل خياط، عروة نيربية، قصي الخولي، مروان أبو شاهين) تقاسموا أدوار القسم الثاني «مصرع غونزاغو عن هاملت»، وفي إطار الرؤية الإخراجية نفسها التي أرادت للمتلقي المشاركة في امتلاء الفضاء المسرحي حيث ألغى مسعود الكواليس، فظهر الانتقال من القسم الأول إلى القسم الثاني أمام المتلقي، وكأنه امتداد طبيعي لـ «البروفة» نفسها فبدا الانتقال سلسا ومقنعا بآن، ولم يلمس المتلقي صعوبة في متابعة التمرين، المفتوح، المقترح، وإن يكن ظهر القسم الثاني بأسلوبية مختلفة كليا عن أسلوبية القسم الأول، فنحن هنا أمام تراجيدية قاتمة إلى أقصى حدود القتامة في مقابل كوميديا مبالغ فيها (في القسم الأول) إلى أقصى حدود المبالغة.

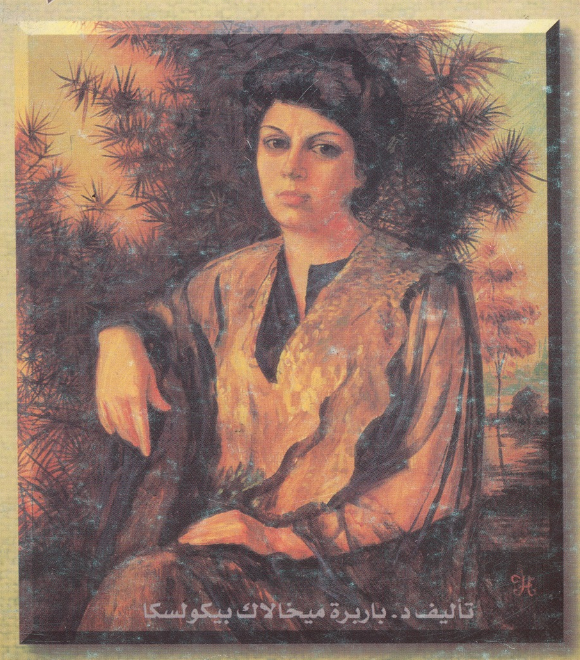
حملت الحلول الإخراجية المقترحة في هذا القسم - أيضا - شيئا من المغامرة التجريبية اللافتة، حيث وضعنا المخرج أمام أكثر من هاملت واحد. هاملت الأساسي (قصي خولي)، الذي بدا وكأنه مخرج لهذا التمرين المسرحي، يتدخل فقط لتغيير ايقاعاته أو وجهته نحو الهدف الذي يريد، وهاملت آخر (باسل خياط) الذي أجرى الحوار والمونولوجات تارة على لسانه، وتارة على لسان ممثلة (رغدا شعراني) التي كانت ظلال هاملت آخر، وبذلك وضعنا مسعود أمام أصوات متعددة لشخصية هاملت المركبة، في حين لعب دور الأب (مروان أبو شاهين) والأم (سلافة معمار)، والعم لوسيانوس (عروة نيربية)، وبذلك اكتملت حوامل المشهد. أمام هذه المستويات المتعددة لشخصية هاملت، وضع المخرج المتلقي أمام اختبارات المشاهدة من ناحية، ووضع الممثل أمام اختبار الأداء من ناحية أخرى، وكان الانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا عبر هذه الممرات المتعرجة مغامرة تجريبية حملت إغناء وثراء لهذا العرض المسرحي الذي لم يستعر من الحكاية الشكسبيرية سوى نواتها. «لن يكون» عرض متكامل، استخدمت فيه كافة عناصر العرض المسرحي (ديكور، إضاءة، ملابس، اكسسوارات)، لكن أساس العرض بُني على الممثل الذي يشكل «حامل العلامات الرئيسي» بين عناصر العرض المختلفة، فهو الذي تحمّل العبء الأكبر في إعادة صياغة المشاهد وارتجالاتها، وبالتالي في إيصال مقولة العرض العليا.

لوحة الغلاف للفنان:

حلمي التوني

AL Bayan

ثريا البقصمي
بين الريشة والقلم



صدر حديثاً